گوپی چند نارنگ
بین الاقوامی اُردو شخصیت
میر ظہیر عباس روستمانی
عالمی اُردو ادب فروری ۲۰۰۸ء
مدیر : نند کشور وکرم

اُردو کا واحد حوالہ جاتی مجلّہ

عالمی اُردو اَدب

بین اقوامی اُردو شخصیت

گوپی چند نارنگ نمبر

مدیر

نند کشور وکرم

جلد نمبر ۲۶ فروری ۲۰۰۸ء قیمت: ۳۰۰ روپے

پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز دھلی

ISBN 978-81-88298-02-0

Alami Urdu Adab February 2008

Gopi Chand Narang Number

Price Rs.300

عالمی اُردو ادب میں درج تحریریں تحقیق و حوالہ کی غرض سے شائع کی گئی ہیں۔ ان میں ظاہر کی گئی آراء سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں۔

سرورق / پشت: پروفیسر گوپی چند نارنگ

عالمی اُردو ادب فروری ۲۰۰۸ء

گوپی چند نارنگ نمبر

ایف ۱۴/۲۱ (ڈی) کرشن نگر دہلی۔۱۱۰۰۵۱ (فون:۲۲۰۹۴۴۱۹۔۱۱)

ای میل:nandkishorevikram@yahoo.co.in

بیرون ملک میں عالمی اُردو ادب کی دستیابی کے رابطے:

امریکہ: جناب اقبال ظفر ملک

2072 20th Lane,5B *Booklyn NewYork USA*-11214

Phone:001-718-372-1044

برطانیہ: جناب جتیندر بلو

6.Corfton,Lodge,Corfton Road,Ealing

London,(UK)W52 HU

phone:0044-2089980185

کینیڈا: جناب بی۔ کے۔ بخشی

46,Montrose,Crescent,Unionville,Ontario,

Canada-L3R 725

Phone:001-905-479-0786

Alami Urdu Adab F-14/21(D)Krishan Nagar,Delhi-110051

ترتیب

پیش لفظ — نندکشورو کرم — ۷

اوراقِ داستاں

مختصر سوانحی کوائف: گوپی چند نارنگ — ادارہ — ۱۰

بقلم خود — گوپی چند نارنگ — ۲۳

آئینہ زندگی تصویریں — ۳۳ تا ۴۸

شخصی تاثرات

چند لمحے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ساتھ — احمد ندیم قاسمی — ۴۹

گوپی چند نارنگ کا سفر آشنا — امام مرتضیٰ نقوی — ۵۱

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ: سخن در سخن — خامہ بگوش — ۶۱

گوپی چند نارنگ: اس عہد کا ایک اہم نام — صغرا مہدی — ۶۵

علوم و فنون کا خزینہ: گوپی چند نارنگ — محمد ایوب واقف — ۶۹

پروفیسر گوپی چند نارنگ: رنگا رنگ آدمی — مجتبیٰ حسین — ۷۸

گوپی چند نارنگ: تو چیزے دیگری	مظہر امام	۸۶
اُردو کی بین اقوامی شخصیت: گوپی چند نارنگ	نند کشور وکرم	۹۷

رو برو: مکالمے اور انٹرویو

گوپی چند نارنگ سے مکالمہ	ابرار رحمانی / احمد صغیر	۱۰۱
پروفیسر گوپی چند نارنگ سے گفتگو	ابوالکلام قاسمی / شافع قدوائی	۱۱۱
گوپی چند نارنگ سے ایک انٹرویو	گلزار جاوید	۱۲۴
پروفیسر گوپی چند نارنگ سے ادبی ملاقات	مشتاق صدف	۱۳۶
پروفیسر گوپی چند نارنگ سے کچھ سوال (انٹرویو)	نند کشور وکرم	۱۴۳

گوپی چند نارنگ کی چند اہم تحریریں

بنے بھائی سید سجاد ظہیر: سخن کی دلنوازی و جاں پرسوزی: وقت کی ریت پر کچھ دھندلے نقش	۱۵۰
بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں	۱۶۰
سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ: اُردو شاعری کا ایک تخلیقی رجحان	۱۷۸
سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر	۲۰۴
فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام	۲۳۷
گیان چند جین کی متنازعہ کتاب اور میرا موقف	۲۶۵
مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں	۲۸۲

نقد و نظر

گوپی چند نارنگ کا نظریۂ نقد: پس ساختیاتی تناظر میں	حامدی کاشمیری	۲۹۹
مابعد جدیدیت کا ایک جلی عنوان: گوپی چند نارنگ	دیویندر اِسر	۳۰۸

گوپی چند نارنگ: میرا رقیب میرا دوست	شمس الرحمٰن فاروقی	۳۱۳
افسانے کی تنقید اور گوپی چند نارنگ	پروفیسر صادق	۳۱۷
ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات	عتیق اللہ	۳۲۳
گوپی چند نارنگ...... اہم نقاد	فضیل جعفری	۳۳۷
گوپی چند نارنگ: آزادی کے بعد اردو زبان کے مسیحا و مجتہد	قمر رئیس	۳۵۲
ادبی تحقیق میں گوپی چند نارنگ کا کارنامہ	گیان چند جین	۳۶۲
گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید	مغنی تبسم	۳۸۳
گوپی چند نارنگ کی تنقید: ایک غیر معمولی مثال	ناصر عباس نیر	۳۹۰
گوپی چند نارنگ کی ساختیات شناسی	وہاب اشرفی	۴۰۱

☆☆☆

پیش لفظ

حبیب جالب، دیویندر اسر، احمد ندیم قاسمی، علی سردار جعفری اور اشفاق احمد کے بعد ''عالمی اُردو کا ادب'' کا خصوصی شمارہ ''گوپی چند نارنگ نمبر'' پیشِ خدمت ہے۔ یہ شمارہ کیسا ہے اس کا فیصلہ اہل ادب ہی کریں گے۔

دراصل کسی زندہ شخصیت پر کوئی خصوصی نمبر نکالنا بے حد مشکل کام ہے کیونکہ مرحومین کے خصوصی نمبر شائع کرنے میں کسی دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑتا اور ہم کھلے دل و دماغ اور بغیر کسی ڈر اور خدشے کے بڑے اطمینان کے ساتھ جو بھی مضمون چاہیں شائع کر سکتے ہیں کیونکہ وہ جس دنیا میں بیٹھے ہیں وہاں سے کسی قسم کی خوشی یا ناراضی کا اظہار نہیں کر سکتے مگر زندہ ادیب پر خصوصی نمبر شائع کرنے میں کئی طرح کے خدشے ہوتے ہے اور کئی بار تو مدیر اور موصوف کے تعلقات میں تلخی بھی پیدا ہو جاتی ہے اور آپ کے ایمانداری سے کئے گئے کام پر پانی پھر جاتا ہے۔ اواس کے علاوہ طرح طرح کی باتیں سننا پڑتی ہیں کہ مدیر کو موصوف نے اس نمبر کے لئے کوئی بڑی رقم دی ہوگی یا موصوف سے مدیر نے کچھ مراعت یا اعزاز کی غرض سے یہ نمبر نکالا ہوگا۔ اور آپ کتنی بھی ایمانداری سے کام کریں لوگ حرف گیری کرنے سے نہیں چوکتے۔

مَیں ہمیشہ باری باری سے ایک بار ہندوستانی اور دوسری بار پاکستانی ادیب یا شاعر پر خصوصی نمبر شائع کرتا رہا ہوں اور مَیں اس میں اپنی پسند کے ساتھ دوسروں کی رائے کا بھی احترام کرتا رہا ہوں۔ اگر کوئی مجھے مناسب رائے دے تو مَیں اسے بشکریہ قبول کرتا ہوں۔ مَیں خصوصی

شمارے میں ادیب یا شاعر کے ادبی حیثیت وقد کو دیکھتا ہوں نہ کہ کسی ذاتی پسند کو۔ اور چونکہ اس سے پیشتر ۲۰۰۶ء میں پاکستان کے معروف افسانہ نگار اشفاق احمد پر نمبر نکالا گیا تھا لہٰذا اس بار مجھے کسی ہندوستانی ادیب یا شاعر پر خصوصی نمبر نکالنا تھا۔ اس موقع پر نارنگ صاحب اور کئی اور حضرات کے نام میرے ذہن میں آئے۔ جن کے بارے میں ادیب دوستوں سے مشورہ کیا تو انہوں نے نارنگ صاحب پر نمبر نکالنے کی صلاح دی اور چونکہ نارنگ صاحب اُردو ادب میں اپنے ادبی قد اور بین اقوامی شہرت کے لحاظ سے سرِ فہرست ہیں لہٰذا مَیں نے اُردو کی اس بین اقوامی شخصیت پر نمبر نکالنے کا فیصلہ کر لیا اور زبانی اعلان کے بعد عالمی اُردو ادب کے ۲۰۰۷ء کے شمارے میں اس کا باقاعدگی سے اعلان کر دیا۔ مگر اس اعلان کا ردِ عمل کئی طرح سے ہوا اور کئی طرح کی باتیں سننے میں آئیں۔ اس لئے مَیں ان کی صفائی کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے کچھ کہنا بہتر سمجھتا ہوں۔

مَیں نے آج تک جو بھی نمبر نکالے ہیں وہ بغیر کسی مالی امداد کے اپنے پلے سے پیسے خرچ کر کے نکالے ہیں۔ (یعنی گھر پھونک تماشا دیکھا ہے) یہاں تک کہ مَیں نے کبھی اپنی کتابوں کے لئے بھی کسی ادارے یا فرد سے مالی امداد نہیں لی۔ اگر مجھے ان نمبروں سے کوئی مالی منفعت حاصل کرنا ہوتی تو مَیں مرحوم ادباء و شعراء پر خصوصی نمبر کیوں نکالتا اُن تھرڈ اور سیکنڈ گریڈ ادبی شخصیتوں پر نمبر کیوں نہ نکالتا جو بڑی بڑی رقمیں خرچ کر کے مختلف رسائل میں اپنے خصوصی گوشے یا اپنے خصوصی نمبر نکلواتے ہیں؟ میں نے سوائے دیویندر اسر کے باقی سب مرحومین پر خصوصی نمبر نکالے ہیں ان میں سے کچھ کو تو مَیں ذاتی طور پر جانتا بھی نہیں اور مُردوں سے تو کچھ حاصل ہونے کا سوال ہی نہیں اُٹھتا۔ مَیں نے تو ہمیشہ مستحق اور اہم ادبی شخصیت کو ہی مدِ نظر رکھا ہے۔ اور جہاں تک کسی انعام یا اعزاز کا سوال ہے۔ مَیں نے کبھی اس کی، حرص و ہوس نہیں کی اور نہ ہی مَیں نے کبھی کسی کمیٹی یا ادارے سے اس سلسلے میں کبھی رابطہ قائم کیا ہے اور نہ کبھی کسی انعام و اعزاز دینے والی کمیٹیوں کے اراکین کے درِ آستانہ پر حاضری دی ہے۔" انیسواں

ادھیائے'' پر ملنے والے دہلی اُردو اکادمی کے انعام کو قبول کرنے سے انکار کے بعد تو مَیں نے انعام کے لئے کوئی کتاب کسی اُردو اکادمی یا ادارے کو نہ بھیجنے کا اعلان کر دیا تھا۔اور اب تو مَیں نے گزشتہ سال شائع ہونے والے اپنے افسانوی مجموعے'' آدھا سچ'' کے صفحہ تین پر تحریر بھی کر دیا تھا کہ'' **یہ افسانوی مجموعہ نہ تو کسی اکادمی یا ادارے کے مالی تعاون سے شائع کیا گیا اور نہ ہی کسی انعام و اعزاز کی غرض سے۔**''

مَیں نے یہ خصوصی شمارہ کسی ذاتی مفاد کو پیشِ نظر رکھ کر نہیں نکالا بلکہ مَیں نے یہ پروفیسر گوپی چند نارنگ صاحب کی قد آور اور بین اقوامی ادبی شخصیت کو مدِ نظر رکھ کر نکالا ہے۔ اور اس میں تو ذرا بھی شک نہیں کہ آج اُردو تحقیق و تنقید کی دنیا میں نارنگ صاحب ایک بڑا نام ہیں اور وہ اُردو ادب کی واحد بین اقوامی شخصیت ہیں جنھیں ساری اُردو دنیا جانتی ہے۔آپ دنیا کے کسی بھی کونے میں جایئے آپ کو نارنگ صاحب کے جاننے والے مل جائیں گے۔دنیا میں کوئی ایسا اُردو جاننے والا نہیں جو نارنگ صاحب کو نہ جانتا ہو لہٰذا مَیں نے فیصلہ کیا کہ شمارہ ہٰذا اُردو کی اس بین اقوامی شخصیت کے لئے وقف کیا جائے۔اب حاسدین و معترضین کا کیا جائے انھیں تو کوئی نہ کوئی اعتراض کرنا ہی ہے۔تاہم قارئین سے گزارش ہے کہ وہ ہمیں بتائیں کہ انھیں یہ شمارہ کیسا لگا کیونکہ اُن کی رائے سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔

اور آخر میں: اس شمارہ میں 'انشا' کے گوپی چند نمبر، شہزاد انجم، کی مرتبہ کتاب'' دیدہ ور نقاد''، عبدالحق کی مرتبہ'' ارمغان نارنگ'' اور دیگر کتابوں میں شامل جن مضمون نگاروں کی تخلیقات اس میں شامل کی گئی ہیں ہم اُن سبھی حضرات کے شکر گزار ہیں۔

دہلی

۱۱ فروری ۲۰۰۹ء

نند کشور وِکرم

مختصر سوانحی کوائف

گوپی چند نارنگ

پروفیسر ایمریٹس، دہلی یونی ورسٹی، دہلی

پیدائش : ۱۱رفروری ۱۹۳۱ (جنم پتری کے مطابق ۱۱فروری ۱۹۳۰ء)

مقام پیدائش : ڈکی (بلوچستان)

والد کا نام: : دھرم چند نارنگ

تعلیم : ایم۔اے اردو (دِلّی کالج، دہلی یونی ورسٹی)
پی ایچ ڈی (دہلی یونی ورسٹی)
آنرز ان پرشین (پنجاب یونی ورسٹی)
سمعیات اور تشکیلی گرامر پر خصوصی کورس (انڈیانا یونی ورسٹی)

رفیقۂ حیات : منورما نارنگ

اولاد: دو بیٹے: ا۔ڈاکٹر ارون نارنگ ٹورنٹو (کنیڈا) میں مقیم ہیں دوسرے ڈاکٹر ترون نارنگ نیویارک (امریکہ) میں۔

موجودہ عہدہ : صدر، مرکزی ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی (۲۰۰۳ سے)

انعامات و اعزازات

- صدر جمہوریہ ہند کی جانب سے 'پدم بھوشن' کا قومی اعزاز ۲۰۰۴ء
- صدر جمہوریہ ہند کی جانب سے پدم شری کا قومی اعزاز ۱۹۹۰ء
- ڈی لٹ، حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی، حیدرآباد ۲۰۰۷ء
- پروفیسر ایمریٹس، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۲۰۰۶ء
- اندرا گاندھی میموریل فیلوشپ اکتوبر ۲۰۰۲ء-۲۰۰۴ء
- میزنی صدی ایوارڈ، حکومت اٹلی ۲۰۰۵ء
- ساحر لدھیانوی ایوارڈ، ساحر کلچرل اکیڈمی کی جانب سے ۲۰۰۵ء

- انیس اور دبیر ایوارڈ، حدیثِ دل ٹرسٹ اور شیعہ اکیڈمی آف انڈیا کی جانب سے ۲۰۰۷ء
- پنجابی بھوشن ایوارڈ، پنجابی کلا سنگم کی جانب سے ۲۰۰۷ء
- راک فیلر فاؤنڈیشن فیلوشپ، اٹلی ۱۹۹۷ء
- صدر پاکستان کی جانب سے اقبال صدی طلائی تمغۂ امتیاز ۱۹۷۷ء
- فیلو، رائل ایشیاٹک سوسائٹی لندن ۱۹۶۳ء سے ۱۹۷۲ء
- غالب پرائز، حکومت اتر پردیش ۱۹۶۲ء
- کامن ویلتھ فیلوشپ برائے لندن یونی ورسٹی ۱۹۶۳ء
- اردو اکادمی اتر پردیش انعام ۱۹۷۲ء
- میر ایوارڈ، میر اکادمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
- نیشنل ایوارڈ (این سی ای آر ٹی، نئی دہلی) ۱۹۷۷ء
- بہار اردو اکادمی انعام ۱۹۷۹ء
- علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی المنائی واشنگٹن خصوصی ایوارڈ ۱۹۸۲ء
- ایسوسی ایشن آف ایشین اسٹڈیز، پنسل وینیا خصوصی ایوارڈ ۱۹۸۲ء
- خصوصی ایوارڈ بہار اردو اکادمی ۱۹۸۳ء
- ساہتیہ کلا پریشد دہلی ایوارڈ ۱۹۸۴ء
- غالب ایوارڈ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۸۵ء
- ہندی اردو ساہتیہ کمیٹی ایوارڈ، لکھنؤ ۱۹۸۵ء
- انٹرنیشنل اردو ایوارڈ، اردو سوسائٹی ٹورنٹو کینیڈا کی جانب سے ۱۹۸۷ء
- نذرِ خسرو ایوارڈ، امیر خسرو سوسائٹی شکاگو ۱۹۸۷ء
- خصوصی ایوارڈ برائے تحقیق وتنقید، دہلی اردو اکادمی ۱۹۹۱ء
- اعزاز میر، میر اکادمی لکھنؤ ۱۹۹۳ء
- مولانا ابوالکلام آزاد ایوارڈ، اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۹۳ء
- راجیو گاندھی ایوارڈ برائے سیکولرازم ۱۹۹۴ء
- ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ("ساختیات پس ساختیات، مشرقی شعریات" پر) ۱۹۹۵ء

- سراج اورنگ آبادی ایوارڈ، مہاراشٹر اردو اکادمی، بمبئی — ۱۹۹۹ء
- میکش اکبر آبادی ایوارڈ، آگرہ — ۲۰۰۰ء
- اردو مرکز انٹرنیشنل ایوارڈ، لاس اینجلز — ۲۰۰۰ء
- جشن گوپی چند نارنگ ایوارڈ، نیویارک، واشنگٹن، شکاگو، ٹورنٹو — ۲۰۰۱ء
- قطر دوحہ فروغ اردو ادب ایوارڈ — ۲۰۰۲ء
- باپو ریڈی فاؤنڈیشن ایوارڈ، حیدرآباد — ۲۰۰۳ء
- زینبیہ ٹرسٹ ایوارڈ — ۲۰۰۳ء
- سنت گیانیشور ایوارڈ، مہاراشٹر اردو اکادمی، ممبئی — ۲۰۰۴ء
- پرویز شاہدی ایوارڈ، مغربی بنگال اردو اکادمی، کلکتہ — ۲۰۰۵ء

اردو کے علمی تہذیبی و ثقافتی اداروں سے اشتراک و تعاون

- رکن مجلس منتظمہ اور کنوینر اردو ایڈوائزری بورڈ ساہتیہ اکیڈمی (۱۹۸۳ء۔۱۹۹۲ء)
- رکن مجلس منتظمہ و رکن مجلس عامہ انجمن ترقی اردو (ہند) (۱۹۷۱ء۔۱۹۸۹ء)
- کنوینر اردو ایڈوائزری کمیٹی، بھارتیہ گیان پیٹھ ایوارڈ (۱۹۷۵ء۔۱۹۸۰ء)
- چیرمین اردو کمیٹی قومی کونسل برائے تعلیمات، حکومت ہند (۱۹۸۱ء۔۱۹۹۰ء)
- چیرمین ایوارڈ کمیٹی، دہلی اردو اکادمی، دہلی (۱۹۸۳ء۔۱۹۸۷ء)
- سکریٹری، مرکزی انیس کمیٹی
- سکریٹری خواجہ غلام السیدین ٹرسٹ (۱۹۸۱۔۱۹۹۳)
- سکریٹری ڈاکٹر سید عابد حسین ٹرسٹ

- لائف ممبر انڈیا اسلامک کلچرل سنٹر
- رکن مشاورتی کمیٹی اردو نشریات آل انڈیا ریڈیو
- رکن ترقی اردو بورڈ، حکومت ہند (۱۹۷۹ء۔۱۹۸۱ء)
- رکن پینل برائے ادبیات ولسانیات، ترقی اردو بورڈ (۱۹۷۳-۱۹۸۲)
- رکن اصطلاحات سازی کمیٹی برائے لسانیات، ترقی اردو بورڈ (۱۹۷۴ء۔۱۹۸۱ء)
- رکن یو.جی.سی، پینل برائے السنۂ ہند (۱۹۸۷ء۔۱۹۸۹)
- مشیر نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا (۱۹۷۴ء۔۱۹۸۳ء)
- رکن اکیڈمک کونسل، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ (۱۹۷۵ء۔۱۹۷۷ء)
- رکن اکیڈمک بورڈ، ابوالکلام آزاد انسٹی ٹیوٹ، حیدرآباد
- رکن ذاکر حسین ٹرسٹ، نئی دہلی
- رکن مجلس عاملہ، جامعہ اردو، علی گڑھ (۱۹۸۱ء۔۱۹۹۳ء)
- رکن گجرال سفارشات برائے فروغ اردو، مشاورتی کمیٹی
- رکن سنٹرل بورڈ آف سیکنڈری ایجوکیشن، دہلی (اردو کمیٹی)
- رکن، مجلس عاملہ، فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی، لکھنؤ (۱۹۸۹ء۔۱۹۹۱ء)
- رکن تکنیکی کمیٹی برائے اردو کمپیوٹر سسٹم، پونہ (۱۹۹۹ء سے)
- نمائندۂ صدر جمہوریہ ہند، ایگزیکیٹو کونسل، جامعہ ملّیہ اسلامیہ، نئی دہلی (۱۹۹۲ء۔۱۹۹۶ء)
- رکن گورننگ کونسل، ذاکر حسین کالج (۱۹۹۴ء۔۱۹۹۵ء)
- رکن گورننگ کونسل، لکشمی بائی کالج (۱۹۹۲ء۔۱۹۹۳ء)
- رکن گورننگ کونسل راجس کالج دہلی یونی ورسٹی (۱۹۹۵ء۔۱۹۹۶ء)
- رکن گورننگ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، حکومت ہند (۱۹۹۵ء۔۱۹۹۸ء)
- رکن منتظمہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، حکومت ہند (۱۹۹۵ء۔۱۹۹۸ء)

- رکن گورننگ کونسل اردو اکادمی، دہلی (۱۹۹۵ء۔۱۹۹۹ء)
- وائس چیئرمین، اردو اکادمی، دہلی (۱۹۹۶ء۔۱۹۹۹ء)
- وائس چیرمین، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان (۲۰۰۰ سے ۲۰۰۳ء)
اور (وزارت برائے فروغ انسانی وسائل، حکومت ہند) (۲۰۰۳ء سے ۲۰۰۴ء)
- نائب صدر، مرکزی ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی (۱۹۹۸ء تا ۲۰۰۳ء)
- ٹرسٹی نیشنل بک ٹرسٹ (۲۰۰۰ء سے)
- رکن، انسٹی ٹیوٹ آف ایڈوانسڈ اسٹڈیز، شملہ (۲۰۰۲ء سے)
- رکن، بھارتیہ گیان پیٹھ ایوارڈ سلیکشن کمیٹی (۲۰۰۴ء سے)
- رکن، رضا لائبریری بورڈ (۲۰۰۲ء سے ۲۰۰۷ء)

ملازمت/ ذمہ داری

لیکچرر سینٹ اسٹیفنز کالج، دہلی یونی ورسٹی (۱۹۵۷ء۔۱۹۵۸ء)

لیکچرر شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی (۱۹۵۹ء۔۱۹۶۱ء)

ریڈر شعبۂ اُردو، دہلی یونی ورسٹی (۱۹۶۱ء۔۱۹۷۴ء)

وزیٹنگ پروفیسر وسکانسن یونی ورسٹی، میڈیسن (۱۹۶۳ء۔۱۹۶۵)

وزیٹنگ پروفیسر، منی سوٹا یونی ورسٹی، مینیاپلس (گرما ۱۹۶۹ء)

وزیٹنگ پروفیسر وسکانسن یونی ورسٹی، میڈیسن (۱۹۶۸ء۔۱۹۷۰ء)

پروفیسر اور صدر شعبۂ اردو، جامعہ ملّیہ اسلامیہ (۱۹۷۴۔۱۹۸۴ء)

ڈین فیکلٹی آف ہیومینیٹیز اینڈ لینگویجز، جامعہ ملّیہ اسلامیہ (۱۹۸۱ء۔۱۹۸۲ء)

ڈائرکٹر اردو خط و کتابت کورس، جامعہ ملّیہ اسلامیہ (۱۹۷۵ء۔۱۹۸۴ء)

قائم مقام وائس چانسلر، جامعہ ملّیہ اسلامیہ (۱۹۸۱ء اور ۱۹۸۲ء)

نیشنل فیلو، یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن	(۱۹۸۷ء۔۱۹۹۰ء)
وزیٹنگ پروفیسر، اوسلو یونی ورسٹی، ناروے	(۱۹۹۷ء)
راک فیلر فیلو، اٹلی	(۱۹۹۷ء)
پروفیسر شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی	(۱۹۸۶ء۔۱۹۹۵ء)
وائس چیرمین، اردو اکادمی، دہلی	(۱۹۹۶ء۔۱۹۹۹ء)
اندرا گاندھی فیلو	(اکتوبر ۲۰۰۲ء۔۲۰۰۴ء)

علمی و ادبی مشاغل

- ۱۹۶۳ سے ۱۹۷۰ کے دوران شکاگو یونی ورسٹی، کیلی فورنیا یونی ورسٹی برکلے، کولمبیا یونی ورسٹی نیویارک، میکگل یونی ورسٹی مانٹریال، مشی گن یونی ورسٹی این آربر، نیز اورینٹل انسٹی ٹیوٹ پراگ چیکوسلواکیہ میں اردو زبان و ادب کے مختلف موضوعات پر لیکچر دیے۔
- ۱۹۶۷ میں ۲۷ویں بین الاقوامی مستشرقین کانگرس منعقدہ مشی گن یونی ورسٹی میں حکومتِ ہند کے نمائندے کے طور پر شرکت کی اور مقالہ پیش کیا۔
- ۱۹۸۱ میں حکومت ناروے اور ادبی انجمنوں کے مالی تعاون سے اوسلو ناروے کا علمی دورہ کیا اور اردو زبان و ادب پر لیکچر دیے۔
- اپریل ۱۹۸۲ میں انجمن سادات امروہہ پاکستان کی دعوت پر پاک و ہند جوش ملیح آبادی سیمینار کراچی میں شرکت کی۔ نیز انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، پاکستان رائٹرز گلڈ کراچی، مہران رائٹرز گلڈ کراچی، پاکستان نیشنل سینٹر اسلام آباد، پاکستان فاؤنڈیشن لاہور، دائرہ اسلام آباد اور کئی دوسری ادبی انجمنوں اور اداروں کے زیر اہتمام توسیعی خطبات پیش کیے اور لیکچر دیے۔

- اگست ۱۹۸۲ میں ساجیات کی عالمی کانگریس منعقدہ میکسیکو میں شرکت کی اور سماجی لسانیات کے سیکشن میں مقالہ پیش کیا۔
- ستمبر ۱۹۸۲ میں انجمن اردو کینیڈا کی پہلی انٹرنیشنل اردو کانفرنس منعقدہ ٹورنٹو یونی ورسٹی میں شرکت کی اور مقالہ پیش کیا۔
- ستمبر، اکتوبر ۱۹۸۲ میں مختلف یونی ورسٹیوں کی دعوت پر واشنگٹن، کیلی فورنیا یونی ورسٹی برکلے، لاس اینجلز، اری زونا یونی ورسٹی توسان، ڈن ور یونی ورسٹی بولڈر، منی سوٹا یونی ورسٹی مینیاپلس، شکاگو یونی ورسٹی، وسکانسن یونی ورسٹی میڈیسن، کورنیل یونی ورسٹی نیو یارک، کولمبیا یونی ورسٹی نیو یارک، اور پنسل وینیا یونی ورسٹی فلاڈلفیا میں اردو زبان و ادب پر بارہ توسیعی خطبات پیش کیے۔
- اگست ۱۹۸۱ اور اگست ۱۹۸۲ میں اردو مرکز لندن کے زیر اہتمام اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز لندن یونی ورسٹی میں دو توسیعی خطبات پیش کیے۔
- مئی ۱۹۸۴ میں اہل سکھر کی دعوت پر پاکستان کا سفر کیا اور پاک و ہند مشاعرے میں بطور مہمان خصوصی شرکت کی۔ نیز ہمایوں جیمخانہ سکھر، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، غالب لائبریری کراچی، پاکستان رائٹرز گلڈ کراچی، پاکستان نیشنل سنٹر لاہور، حلقۂ ارباب ذوق لاہور، دائرہ اسلام آباد اور حلقۂ ارباب ذوق اسلام آباد میں توسیعی خطبات پیش کیے اور جلسوں سے خطاب کیا۔
- فروری ۱۹۸۶ میں سفر روس۔ ادبی تقاریب میں شرکت اور ادیبوں سے ملاقاتیں (ماسکو، لینن گراڈ، تاشقند، سمرقند، بخارا)
- اگست، ستمبر، اکتوبر ۱۹۹۰ میں سفر پراگ چیکوسلواکیہ، بسلسلہ ایکسچینج پروفیسر چارلس یونی

ورسٹی پراگ اور اورینٹل انسٹی ٹیوٹ پراگ۔

- ۱۹۸۶، ۱۹۸۸، ۱۹۸۹، ۱۹۹۰ میں مختلف ادبی انجمنوں کی دعوت پر پاکستان کا سفر اور متعدد ادبی جلسوں میں، سیمیناروں اور تقاریب میں مقالے اور لیکچر۔
- ۱۹۸۹ میں انجمن اردو کی دعوت پر ابوظہبی اور دوبئی کا سفر اور جشن جمیل الدین عالی اور ادبی تقاریب میں شرکت۔
- ۱۹۹۱ (اکتوبر) بزمِ ادب کی دعوت پر سفر دوحہ، قطر اور میر تقی میر تقریب میں شرکت۔
- ۱۹۹۱ (نومبر) ادیبوں کے پانچ رکنی وفد کے ساتھ سفر چین (پیکنگ، شی آن، ہانگ چو، شنگھائی اور ہانگ کانگ)۔ ادبی تقاریب میں شرکت اور خطبات۔
- ۱۹۹۲ (جنوری) ماریشس عالمی اردو کانفرنس میں شرکت، اجلاس کی صدارت اور مقالہ پیش کیا۔
- ۱۹۹۳ (جولائی) اردو سینٹر لندن کی دعوت پر اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز میں نئی ادبی تھیوری اور فیض کی شاعری پر دو توسیعی خطبات پیش کیے۔
- ۱۹۹۴ اور ۱۹۹۵ میں بھی یورپ اور امریکہ کے علمی دورے کیے اور ادبی جلسوں سے خطاب کیا۔
- ۱۹۹۵ (اگست) میں فیض اکادمی لندن کی دعوت پر مابعد جدیدیت پر دو توسیعی خطبات دیے۔ برکلے (کیلی فورنیا) لاس اینجلز، ٹورنٹو کا دورہ کیا اور لیکچر دیے، اکتوبر میں قطر میں امیر خسرو پر خطبہ دیا اور دوبئی و ابوظہبی کا سفر بھی کیا۔

کتابیں

ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں (۱۹۵۹ء اور ۱۹۶۱ء)

۲ کرخنداری اردو کا لسانیاتی مطالعہ (انگریزی) ۱۹۶۱ء

۳ اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (۱۹۶۲ء اور ۱۹۶۴ء)

۴ ریڈنگز ان اردو پروز (انگریزی) ۱۹۶۶ء اور ۱۹۶۸ء

۵ منشورات کیفی (ترتیب و مقدمہ) ۱۹۶۸ء

۶ آثار محروم (مرتبہ) ۱۹۶۹ء

۷ کربل کتھا کا لسانی مطالعہ (بہ اشتراک) ۱۹۷۰ء

۸ ارمغانِ مالک جلد اول و دوم (مرتبہ) ۱۹۷۲ء

۹ اِملا نامہ (سفارشاتِ املا کمیٹی ترقی اردو بورڈ) مرتبہ (۱۹۷۴ء)

۱۰ پرانوں کی کہانیاں (برائے نیشنل بک ٹرسٹ) ۱۹۷۶ء

۱۱ اقبال جامعہ کے مصنفین کی نظر میں (مرتبہ) ۱۹۷۹ء

۱۲ وضاحتی کتابیات ۱۹۷۶ جلد اوّل (بہ اشتراک) ۱۹۸۰ء

۱۳ اردو افسانہ: روایت اور مسائل (مرتبہ) ۱۹۸۱ء اور ۱۹۸۸ء

۱۴ انیس شناسی (مرتبہ) ۱۹۸۱ء

۱۵ انڈین پوئٹری ٹوڈے (جلد چہارم) ماڈرن اردو شاعری: برائے انڈین کونسل فار کلچرل ریلیشنز (انگریزی) ۱۹۸۱ء

۱۶ سفر آشنا (۱۹۸۲ء)

۱۷ اقبال کا فن (مرتبہ) ۱۹۸۳ء

۱۸ نئی کرن (برائے این سی ای آر ٹی، بہ اشتراک) ۱۹۸۳ء

۱۹ نئی روشنی (برائے این سی ای آر ٹی، بہ اشتراک) ۱۹۸۳ء

۲۰ پڑھو اور بڑھو (برائے این سی ای آر ٹی، بہ اشتراک) ۱۹۸۳ء

۲۱ وضاحتی کتابیات (جلد دوم) ۱۹۷۷-۱۹۷۸ (بہ اشتراک) ۱۹۸۴ء

۲۲ لغت نویسی کے مسائل (مرتبہ) ۱۹۸۵ء

۲۳ اسلوبیاتِ میر (۱۹۸۵ء)

۲۴ اردو کی نئی کتاب (درجہ ۱۱) (بہ اشتراک ۱۹۸۶ء

۲۵ اردو کی نئی کتاب (درجہ ۱۲) (بہ اشتراک) ۱۹۸۷ء

۲۶ سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ (۱۹۸۶ء اور ۱۹۹۰ء)

۲۷ انتظار حسین کے بہترین افسانے (مرتبہ) ۱۹۸۶ء

۲۸ امیر خسرو کا ہندوی کلام (۱۹۸۷ء اور ۱۹۹۰ء)

۲۹ نیا اردو افسانہ: تجزیہ و مباحث (مرتبہ) ۱۹۸۸ء

۳۰ اردو کی نئی کتاب (درجہ دس) ۱۹۸۸ء

۳۱ اردو کی نئی کتاب (پہلے درجہ کے لیے) ۱۹۸۹ء

۳۲ اردو کی نئی کتاب (پانچویں درجہ کے لیے: بہ اشتراک) ۱۹۹۰ء

۳۳ راجندر سنگھ بیدی (انگریزی انتھالوجی برائے ساہتیہ اکادمی) ۱۹۸۸ء

۳۴ کرشن چندر (انگریزی انتھالوجی برائے ساہتیہ اکادمی) ۱۹۹۰ء

۳۵ ادبی تنقید اور اسلوبیات (۱۹۸۹ء اور ۱۹۹۱ء)

۳۶ اِملا نامہ (نظر ثانی اور اضافہ شدہ نیا اڈیشن) ۱۹۹۰ء

۳۷ امیر خسرو کا ہندوی کلام (ہندی ایڈیشن) ۱۹۹۰ء اور ۲۰۰۲ء

۳۸ اردو لینگویج اینڈ لٹریچر (انگریزی) ۱۹۹۱ء

۳۹ اردو کی نئی کتاب (درجہ دوم) ۱۹۹۲ء

۴۰ قاری اساس تنقید (۱۹۹۲ء)

۴۱ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات (۱۹۹۳ء)

۴۲ بلونت سنگھ کے بہترین افسانے (ساہتیہ اکادمی) ۱۹۹۶ء

۴۳ بلونت سنگھ (انگریزی انتھالوجی برائے ساہتیہ اکادمی) ۱۹۹۶ء

۴۴ ڈائرکٹری اردو شعرا و مصنفین (بہ اشتراک) ۱۹۹۶ء

۴۵	وضاحتی کتابیات جلد سوم ۱۹۷۹-۱۹۸۰ (بہ اشتراک)	۱۹۹۶
۴۶	ذاکر حسین، حیات و خدمات	۱۹۹۸
۴۷	اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	۱۹۹۸
۴۸	पाठक आधार आलोचना	۱۹۹۹
۴۹	संरचनावाद उत्तर संरचनावाद एवं प्राच्य काव्यशास्त्र	۲۰۰۰، ۲۰۰۴
۵۰	Readings in Literary Urdu Prose (نظر ثانی شدہ ہندستانی ایڈیشن)	۲۰۰۲
۵۱	Let's Learn Urdu	۲۰۰۰
۵۲	उर्दू कैसे लिखें	۲۰۰۱
۵۳	بیسویں صدی میں اردو ادب (مرتبہ)	۲۰۰۲
۵۴	اطلاقی تنقید: نئے تناظر (مرتبہ)	۲۰۰۳
۵۵	ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں (نیا اضافہ شدہ ایڈیشن)	۲۰۰۲
۵۶	اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب	۲۰۰۲
۵۷	ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری	۲۰۰۴
۵۸	ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت (نیا اضافہ شدہ ایڈیشن)	۲۰۰۴
۵۹	جدیدیت کے بعد (نئے مضامین)	۲۰۰۵
۶۰	انیس و دبیر — دو سو سالہ سمینار (مرتبہ)	۲۰۰۵
۶۱	ولی دکنی: تصوف، انسانیت اور محبت کا شاعر (مرتبہ)	۲۰۰۵
۶۲	اردو کی نئی بستیاں (مرتبہ)	۲۰۰۵
۶۳	उर्दू पर खुलता दरीचा	۲۰۰۵
۶۴	اردو زبان اور لسانیات	۲۰۰۶

۶۵ دیکھنا تقریر کی لذت (۲۰۰۷ء)

۶۶ سجاد ظہیر: ادبی خدمات اور ترقی پسند تحریک (۲۰۰۷ء)

۶۷ فراق گورکھپوری (زیر طبع)

سمینار اور کانفرنسیں

جامعہ ملیہ اسلامیہ میں مندرجہ ذیل سمینار منعقد کرائے:

- جدید اردو ادب میں زبان کا تخلیقی استعمال — کل ہند سمینار (۱۹۷۵ء)
- انیس صدی سمینار — ہندو پاک سمینار (۱۹۷۶ء)
- اقبال صدی سمینار — کل ہند سمینار ۱۹۷۷ء)
- لغت نویسی کے مسائل — کل ہند سمینار (۱۹۷۸ء)
- ڈاکٹر سید عابد حسین کی ادبی و قومی خدمات — کل ہند سمینار (۱۹۸۰ء)
- ہندو پاک اردو افسانہ سمینار ۱۹۸۰ء)
- ہندو پاک میر تقی میر سمینار (۱۹۸۳ء)

دیگر سمینار اور کانفرنسیں

- نیا اردو افسانہ (اردو اکادمی)(— (۱۹۸۵ء)
- مابعد جدیدیت پر مکالمہ (اردو اکادمی) — (۱۹۹۷ء)
- اطلاقی تنقید: نئے تناظر — کل ہند سمینار (۲۰۰۳ء)
- انیس و دبیر — بین الاقوامی سمینار (۲۰۰۴ء)
- ولی دکنی — تصوف، انسانیت اور محبت کا شاعر — کل ہند سمینار (۲۰۰۵ء)
- اردو کی نئی بستیاں — بین الاقوامی سمینار (۲۰۰۵ء)
- سجاد ظہیر: ادبی خدمات اور ترقی پسند تحریک — بین الاقوامی سمینار (۲۰۰۶ء)
- فراق گورکھپوری — بین الاقوامی سمینار (۲۰۰۷ء)

گوپی چند نارنگ

کی شخصیت اور ادبی خدمات سے متعلق کتابیں

۱ 'الفاظ' علی گڑھ کا گوپی چند نارنگ نمبر، مرتبہ نورالحسن نقوی (۱۹۸۷ء)

۲ گوپی چند نارنگ: حیات وخدمات، از ڈاکٹر حامد علی خاں (پی ایچ ڈی کا مقالہ) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی (۱۹۹۵ء)

۳ گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی، از ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، ادب پبلی کیشنز، نئی دہلی (۱۹۹۵ء)

۴ پروفیسر گوپی چند نارنگ: شخصیت اور ادبی خدمات (کتاب نما کا خصوصی شمارہ) مرتبہ: شہریار وابوالکلام قاسمی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی (۱۹۹۵ء)

۵ ارمغان نارنگ، مرتبہ ڈاکٹر عبدالحق، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی (۱۹۹۸ء)

۶۔ گوپی چند نارنگ کی فکشن پر تنقید (ایم فل کا مقالہ، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، پاکستان (۲۰۰۲ء)

۷۔ دیدہ ور نقاد، مرتبہ ڈاکٹر شہزاد انجم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی (۲۰۰۲ء)

۸۔ سونیئر دوحہ قطر ادبی ایوارڈ (۲۰۰۲ء)

۹۔ نارنگ زار، عبدالمنان طرزی، استعارہ پبلی کیشنز، نئی دہلی (۲۰۰۴ء)

۱۰۔ 'چہارسُو' راولپنڈی کا گوپی چند نارنگ نمبر، مرتبہ گلزار جاوید (۲۰۰۴ء)

۱۱۔ ''انشاء'' کا گوپی چند نارنگ نمبر، مرتبہ: ف س اعجاز، کلکتہ (۲۰۰۵ء)

۱۲ 'شعر وحکمت' حیدرآباد کا گوشۂ گوپی چند نارنگ مرتبہ ڈاکٹر مغنی تبسم/شہریار (۲۰۰۵ء)

۱۳۔ گوپی چند نارنگ اور اردو تنقید، مرتبہ سیفی سرونجی (۲۰۰۶ء)

۱۴۔ ''عالمی اُردو اَدب'' دہلی کا گوپی چند نارنگ نمبر مرتبہ نند کشور وکرم (فروری ۲۰۰۸ء)

گوپی چند نارنگ کی شخصیت اور ادبی خدمات پر پی ایچ ڈی

ملک اور بیرون ملک کی مختلف یونیورسٹیوں میں درجنوں ایم فل اور پی ایچ ڈی کے مقالات لکھے جاچکے ہیں اور لکھے جارہے ہیں۔

پتہ: ڈی۔۲۵۲ سروودے انکلیو، نئی دہلی۔۱۱۰۰۱۷

گوپی چند نارنگ

بقلم خود

قلم اٹھاتے وقت سب سے پہلے یہی خیال آیا کہ آپ بیتی کو خاندان کے ذکر سے شروع کیا جائے یا وطن کی 'خاک پاک' کو مقدم سمجھا جائے۔ پھر یہ بھی خیال آیا کہ بعض روایتوں کی رو سے تاریخ پیدائش سے بسم اللہ کرنا زیادہ مناسب ہے۔ سماجی مسلمات بھی خوب ہیں۔ اکثر و بیشتر سنی سنائی پر یقین کر لیا جاتا ہے اور پھر غضب یہ کہ دوسروں سے بھی یقین کرنے کو کہا جاتا ہے۔ اور چار و ناچار ہر شخص کر بھی لیتا ہے۔ بہرحال مجھے نہیں معلوم کہ میں کب پیدا ہوا۔ اتنا یاد ہے کہ چوتھے درجے میں جب نئے اسکول میں داخل ہوا تو نیا فارم بھرنے کی ضرورت پیش آئی۔ والد صاحب نے تاریخ پیدائش یکم جنوری ۱۹۳۱ء لکھوا دی۔ نوروز کا نوروز، سالگرہ کی سالگرہ۔ اس دن سے یہی تاریخ پیدائش چلی آتی ہے۔

اصلاً ہمارا خاندان مغربی پنجاب میں لیہ ضلع مظفر گڈھ کا ہے اور ہمارے پُرکھے وہاں صدیوں سے آباد تھے۔ ہماری گوتر کشیپ ہے جو ورن کے اعتبار سے کھتری ہوتے ہیں۔ ہمارے دادا شری چمن لال نارنگ زراعت پیشہ تھے، ننہال بھی زراعت پیشہ تھی۔ شہر کے دائیں طرف دریائے لالہ بہتا تھا جو سندھ کا معاون دریا ہے۔ برسات کے دنوں میں اس کی طغیانی دیکھنے کے لائق ہوتی تھی۔ لیہ جواب ضلع ہے عجیب و غریب جگہ پر واقع ہے۔ دائیں طرف کا علاقہ جھک یعنی نشیب کہلاتا تھا اور ریلوے لائن سے بائیں طرف کا علاقہ تھل۔ یہ ہر اعتبار سے ریگستان تھا جو بہاول پور نواب شاہ اور رحیم یار خاں صوبہ سندھ تک اسی طرح چلا گیا تھا۔ تھل میں بھی اراضی کی کاشت ہوتی تھی مثلاً خربوزے، ککڑیاں، مولی، گاجر، شلجم، باجرہ وغیرہ لیکن فصلوں میں وہ بہار نہیں ہوتی تھی جو میں نے اپنے بچپن میں نشیب کی زمینوں میں دیکھی۔ گرما کی رخصتوں میں اکثر میں اپنے بھائیوں بہنوں کے ساتھ یہاں آجاتا اور میرا زیادہ تر وقت کھیتوں پر گذرتا۔ نشیب میں آم اور جامن کے باغات دیکھنے سے تعلق رکھتے تھے۔ گھنے اُونچے پیڑ اور مرطوب مٹی، پپیہے کی پکار اور مالتوں کی آوازیں، نشیب میں دنیا ہی اور تھی، طرح طرح کے پھول کھلتے تھے اور گیہوں دھان اور گنے کی فصلیں تا حد نظر لہلہاتی تھیں۔ ہماری زمینیں چونکہ دریا کے پار دس بارہ کوس پر تھیں، اکثر رات کو لوٹنے میں دیر ہو جاتی تو میں اپنے چچا شری جیسا رام کے ساتھ گھوڑے پر اُن کے

ساتھ لوٹتا۔ ہماری زمینوں پر دو کنویں تھے رہٹ کی روں روں شیشم کی گھنی چھاؤں اور بڑ کے بڑے بڑے پیڑوں تلے سارا سارا دن کھاٹ بچھائے پڑھتا رہتا یا پھر کھیتوں پر کام کرنے والوں کے بچوں کے ساتھ کھیلتا۔ گھوڑ سواری مَیں نے یہیں سیکھی۔ میرے دادا شری چمن لال کے تین بیٹے تھے، بیٹی نہیں تھی۔ سو ہمیں پھوپھی نصیب نہیں ہوئی۔ خالہ البتہ کھاتے پیتے خاندان میں بیاہی گئیں۔ ان کا ہاتھی دانت کی دستکاری کا کام تھا۔

والد صاحب بلوچستان ریونیو سروس میں افسرِ خزانہ تھے اور بلوچستان میں بس جانے کی وجہ سے وہاں Domiciled تھے۔ میرے ماموں شری متوال چند ڈھینگرا نواب صاحب قلات کے دیوان یعنی وزیرِ خزانہ تھے۔ وہ بھی بلوچستان میں Domiciled تھے والد صاحب کے ماموں رائے صاحب ٹوپن لال بلوچستان سروس میں اکسائز کمشنر تھے۔ یہ عہدہ ہندوستانیوں کو اس زمانے میں کم ہی نصیب ہوتا تھا۔ کوئٹہ میں ان کی بہت سی املاک تھیں۔ بعد میں جب والد صاحب کا تبادلہ موسیٰ خیل اور ہرنائی کے قیام کے بعد، پشین جو کوئٹہ سے تیس میل پر تھا، ہوگیا تو کوئٹہ اکثر آنا جانا رہتا تھا۔ رائے صاحب ٹوپن لال میری تعلیم کے بارے میں اکثر پوچھا کرتے تھے۔ اُنہوں نے از راہِ عنایت پیشکش فرمائی تھی کہ اگر میں اسکول میں اوّل آیا اور فرسٹ ڈویژن لایا تو وہ میرا داخلہ کوئٹہ کالج میں کرا دیں گے۔ ان کی دونوں شرطیں میرا نتیجہ نکلنے پر پوری ہوگئیں۔ لیکن والد صاحب نے فیصلہ کیا کہ میں زراعتی کالج لائل پور جا کر جو اب فیصل آباد بن چکا ہے زراعت کاری میں بی ایس سی کی ڈگری لوں۔ چنانچہ اس نیت سے میں نے کوئٹہ چھوڑ دیا۔ لیکن لائل پور سے ہوتا ہوا پہنچا سیدھا دہلی، یہاں آ کر پڑھنے لگا دہلی کالج اجمیری گیٹ میں۔ یہ ایک الگ کہانی ہے۔ یہاں صرف یہ بتلانا مقصود ہے کہ میری والدہ اور بہن بھائی بٹوارے کے بعد لٹ لٹا کر پانی پت سے ہوتے ہوئے دہلی آئے اور پھر یہیں کے ہوگئے۔ والد صاحب ریٹائر ہونے کے بعد 1956 میں دہلی آئے۔ میرے چچا شری جیسا رام کو جھجھر ضلع روہتک میں اراضی الاٹ ہوئی۔ اصل کے بدلے نقل، سونے کے بدلے پیتل۔ ان اراضی کے تین حصّے ہوئے۔ والد صاحب چونکہ ملازمت پیشہ تھے ہمارے حصّہ کی نگرانی بھی چچا ہی کرتے تھے۔ میرے والد سے چھوٹے بھائی شری بودھ راج کا عین جوانی میں انتقال ہوگیا تھا۔ اُن سے ایک بیٹا نشانی تھا۔ زمینوں کا تیسرا حصہ اسے ملا۔ بعد میں وہ بھی لڑکپن میں گذر گیا۔ والد صاحب کو اپنی کاشتکاری کے چلے جانے کا اتنا دکھ تھا کہ وہ جھجھر کی زمینوں کو دیکھنے کبھی نہ گئے۔ پھر یہ زمین بھی محض کاغذ پر سینکڑوں ایکڑ سے کٹ کٹا کر کنال اور مربع میں آ گئیں اور چھ بھائیوں اور چار بہنوں کے نام منتقل ہوئیں اور یوں ایک زراعت پیشہ خاندان کی آخری نشانی مٹھی بھر دھرتی بھی معدوم ہوگئی۔ تفصیل کا موقع نہیں۔ چونکہ تمام بھائیوں میں والد صاحب ملازمت پیشہ تھے، دادا نے سوکھا

پڑھنے کے زمانہ میں جو قرض لیا ہوگا سود در سود وہ اتنا بڑھا کہ کسی سے ادا نہ ہو سکا۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ والد صاحب نے اپنے چھ بیٹوں کے لئے لیہ میں چھ کنال کا جو مکان بنایا تھا قرض داروں نے کراچی میں مقدمہ دائر کر کے اسے قرق کرا لیا۔ بہر حال مکان بچانے کے لئے یہ قرض والد صاحب کو ادا کرنا پڑا اور یوں ان کی کمائی ہوئی جمع پونجی برباد ہو گئی۔ کہا کرتے تھے میرے پاس روپیہ پیسہ تو رہا نہیں، میری دولت بس میری اولاد ہے۔ بالعموم کھشتریوں کے گھرانوں میں ودیا نہیں براجتی لیکن والد صاحب سنسکرت اور فارسی دونوں زبانوں کے عالم تھے۔ وید، گیتا، رامائن، مہابھارت ہم نے ان کی زبان سے سنسکرت میں سنے۔ بہار کے کچھ ہریجن مالی چیشین کے ڈپٹی کمشنر کے باغیچے کی دیکھ بھال کرتے تھے۔ والد صاحب ان کو والمیکی کہتے تھے اور ان کے جھونپڑوں میں جا کر تلسی رامائن کا پاٹھ کرتے تھے۔ بعد میں ان مالیوں کا خاندان بھی دہلی میں منتقل ہو کر پوسا انسٹی ٹیوٹ میں آ گیا اور جب تک والد صاحب رہے ان کا برابر ہمارے گھر آنا جانا رہا اور والد صاحب ان اپنے ساتھ ہی کھانا کھلاتے تھے اور کسی قسم کی چھوت چھات میں یقین نہیں رکھتے تھے۔ مزاجاً وہ صوفی تھے اور مجھ میں پڑھنے لکھنے کا جو بھی ذوق وشوق پیدا ہوا، وہ انہیں کی تربیت اور دعاؤں کی بدولت ہے۔ ہماری والدہ بھی بالکل ان کے رنگ میں رنگ گئی تھیں۔ مجھے اب بھی اپنے بچپن کے وہ دن یاد ہیں جب خاندان کی عورتیں چار بجے صبح اُٹھ کر چکی پیستی تھیں۔ روز کا آٹا روز پیسا جاتا تھا۔ صبح سویرے تمام کمروں اور آنگن میں صفائی کر کے گوبر کا لیپ کیا جاتا تھا، پھر مردوں کے جاگنے سے پہلے نہانا دھونا ہو چکا ہوتا تھا۔ محنت، جفاکشی، ایثار وقربانی، وفا شعاری، اطاعت اور فرمانبرداری اور گھر کے لئے جان کو کھپا دینا، بڑوں کا ادب آداب کرنا، یہ سب میں نے اپنی ماں سے اور اپنی دادای اور خاندان کی دوسری خواتین سے سیکھا۔ وہ باتیں ہوا ہو گئیں۔ جامعہ کے شعبۂ اردو میں ایک دن میں ساتھی اساتذہ کے ساتھ میٹنگ کر رہا تھا کہ گھر سے فون آیا کہ والد صاحب کا حرکتِ قلب بند ہونے سے انتقال ہو گیا۔ انہوں نے تراسی برس عمر پائی۔ چار سال بعد والدہ بھی ۱۹۸۷ء میں اپنے خالق حقیقی سے جا ملیں۔ رہے نام اللہ کا۔

اولادوں میں چھ بھائی اور چار بہنیں حیات ہیں۔ تین ہندستان سے باہر اور بشمول میرے تین ہندستان میں ہیں۔ باہر والوں میں سے ایک واشنگٹن میں، ایک ڈیٹرائٹ میں اور سب سے چھوٹے جرمنی میں ہیں جن کا تفصیلی ذکر میرے سفرنامہ ''سفر آشنا'' کے جرمنی والے باب میں ہے۔ انہوں نے شادی بھی ایک جرمن خاتون سے کی ہے جن کا نام ڈورس ہے اور بیٹیا کا نام لوئزے ہے۔ یہ لوگ ہندستان آتے جاتے رہتے ہیں۔ بہنوں میں سب سے بڑی اپنے بیٹے بہو کے پاس کیلیفورنیا میں ہیں، ایک بمبئی میں اور دو فرید آباد اور نوئیڈا میں رہتی ہیں۔ میری دو شادیاں ہوئیں۔ پہلی بیگم کا نام شری متی تارا نارنگ ہے۔

وسکانسن سے لوٹنے کے بعد اُن سے طلاق ہوگئی۔ تاراجی ہمارے بڑے بیٹے ڈاکٹر ارون نارنگ کے ساتھ ٹورنٹو میں رہتی ہیں۔ یہ لوگ بھی دہلی آتے جاتے رہتے ہیں اور ہم بھی ہر سال تھوڑا بہت وقت ان کے ساتھ گذارتے ہیں۔ میری دوسری شادی دہلی میں بہت بعد میں ہوئی (۱۹۷۴ء میں)۔ مسز کا نام شری متی منورما نارنگ ہے۔ ان سے بھی ایک بیٹا ہے جس کا نام ترون ہے۔ ارون کی زیادہ تر تعلیم وسکانسن اور اس کے بعد کنیڈا میں ہوئی۔ اس وقت وہ ٹورنٹو کا نامی گرامی سرجن ہے اور اس کے دو کلینک ہیں۔ چھوٹے بیٹے ترون کی زیادہ تر تعلیم دہلی میں ہوئی اور ڈاکٹری کی تعلیم اس نے کرناٹک جا کر حاصل کی۔ اب ڈاکٹر ترون نارنگ نیویارک کے لنکن میڈیکل سنٹر میں ریزیڈنٹ ڈاکٹر ہے۔ بڑے بیٹے کی دو اولادیں ہیں ایک لڑکا اور لڑکی، پوتے کا نام رِشی اور پوتی کا نام شفالی ہے۔ یہ بچے وہیں کنیڈا میں زیر تعلیم ہیں۔ ترون کی شادی ۲۰۰۳ء میں دہلی میں ہوئی اور اب بہو بیٹا دونوں نیویارک میں ہیں۔ ان کے ایک بٹی ہے 'شریۓ'۔ میں نہ نیویارک میں رہنا پسند کرتا ہوں اور نہ کنیڈا میں۔ میرا مستقر دہلی ہے۔ یہ مختصر سا خاندان گویا اب براعظموں میں بٹ گیا ہے۔

سنتا آیا ہوں کہ میری پیدائش تحصیل 'دکی' میں ہوئی۔ اس کے سال ڈیڑھ سال بعد والدین وہاں سے موسیٰ خیل آ گئے۔ کچھ یاد نہیں، دُکی کیسا گاؤں یا شہر تھا۔ البتہ موسیٰ خیل کے دھندلے سے نقوش ذہن کی سلوٹوں میں ابھی باقی ہیں۔ تحصیل کے مکانوں کے پیچھے کا بڑا سا باغیچہ جس میں انار، ناشپاتی اور شفتالو کے درخت اور انگور کی بیلیں تھیں، چاروں طرف چھوٹے بڑے پہاڑ، مختصر سا بازار، جس میں ڈاک کی لاری رکا کرتی تھی۔ سب بچے اسی میں چڑھ جاتے اور ڈاک گھر سے بازار تک کی سیر کرتے۔ مغرب میں پتھریلی سڑک تھی جو فورٹ سنڈے من کو جاتی تھی۔ اسی کے راستے میں ندی پر وہ پل تھا جس کے نیچے گہرے نیلے پانی میں ہم کنکر پھینکتے تو مچھلیوں کے سنہرے پر چمکنے لگتے۔

شمال میں چھوٹا سا اسکول تھا جس میں پڑھائی کم اور انسپکٹر کے استقبال کی تیاری زیادہ کی جاتی تھی۔ اُردو کا پہلا قاعدہ یہیں پڑھا۔ پڑھاتے عبدالعزیز صاحب تھے، ماسٹر، ہیڈ ماسٹر، کلرک سبھی کچھ وہی تھے۔ میں اس زمانے میں اُستاد سے کچھ کچھ ڈرا کرتا تھا۔ اس سے بھی کئی گنا زیادہ ڈر امتحان کا تھا جس کے بارے میں معلوم ہی نہیں تھا کہ ہے کیا بلا؟ کچھ کچھ یاد ہے کہ جب پہلی جماعت کا امتحان ہوا تو میں گھر میں دبکا رہا۔ بعد میں والد صاحب اور بڑے بھائی صاحب پکڑے پکڑے لائے اور کہا بیچارے کا سال برباد ہونے سے بچا لیجیے۔ عبدالعزیز صاحب نے قاعدے کے بیچ کا کوئی صفحہ کھولا اور قدرے سختی سے کہا۔ یہاں سے سناؤ۔ دہشت تو طاری تھی ہی، میں نے بدحواسی میں قاعدہ بند کیا اور بجائے پڑھ کے سنانے کے، جیسے جماعت میں رٹا کرتا تھا، زبانی ہی سنانا شروع کر دیا۔ ابھی پورا سبق نہ سنا پایا تھا کہ انہوں نے کہا،

بس تم پاس۔ نہ صرف پاس بلکہ اوّل! والد صاحب نے گلے لگالیا، آنسو پونچھے اور کندھے پر بٹھا کر گھر لے آئے۔ وہ دن اور آج کا دن، کتاب میری بہترین رفیق اور دم ساز بن گئی۔

میں تیسری جماعت میں تھا کہ دوسری جنگ عظیم چھڑ گئی۔ حکومت ہند بلوچستان کے قبائلی علاقوں میں بے دریغ لٹریچر تقسیم کرتی تھی۔ یہ سارا پشتو اور اُردو میں ہوا کرتا تھا۔ اردو پڑھنے کا چسکا یہیں سے پڑا۔ دہلی سے جو رسالہ اب 'آج کل' کے نام سے شائع ہوتا ہے اس کا ابتدائی نام 'نن پرون' تھا اور پشتو رسالے کے ضمیمے کے طور پر شائع کیا جاتا تھا۔ اسے سب سے پہلے میں نے اسی زمانے میں دیکھا، 'پھول' اور 'غنچہ' سے میری شناسائی بعد میں ہوئی۔

یہ جگہ بلوچستان افغانستان سرحد کے قریب ہے۔ والد صاحب کا تبادلہ مختلف تحصیلوں میں ہوتا رہتا تھا۔ فورٹ سنڈیمن، ہرنائی، موسیٰ خیل میری ابتدائی تعلیم انھیں چھوٹے چھوٹے قصبات کے اسکولوں میں ہوئی۔ بعد میں والد صاحب کا تبادلہ پشین ہوگیا۔ یہ جگہ کوئٹہ، گلستان، بوستاں، چمن ریل لنک پر واقع ہے اور کوئٹہ سے صرف تیس میل دور، مڈل کا امتحان میں نے یہیں دیا۔ ہائی اسکول کا انتظام نہیں تھا۔ اس لیے میٹرک کولیشن کے لیے مظفرگڑھ آ گیا۔ یہاں اردو لازمی مضمون تھا، سنسکرت اختیاری۔ پنڈت جی خالی پرچے پر بھی سو میں سے نوے نمبر دیا کرتے تھے۔ اُردو کے استاد مولوی مرید حسین تھے۔ مَیں نے انہیں کبھی غصے میں آپے سے باہر ہوتے ہوئے نہیں دیکھا۔ کسی کو بے جا پیٹتے بھی نہیں تھے۔ نہایت نرمی اور ہمدردی سے گفتگو کرتے اور پدرانہ شفقت سے پڑھاتے تھے۔ خدا جانے اب زندہ بھی ہیں کہ نہیں۔ سفید پگڑی باندھتے تھے، لمبا قد، چھریرا بدن، کھچڑی داڑھی، سردیوں میں خاکی رنگ کا موٹا اونی کوٹ پہنتے تھے، بات بڑے دل نشیں انداز میں کرتے تھے۔ اقبالؔ اور چکبستؔ کی نظمیں انہوں نے جس انداز میں پڑھائی تھیں، اب تک یاد ہے۔ نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار اور راشد الخیری کی کتابیں انہیں بے حد پسند تھیں اور ہمیں بھی پڑھنے کو کہا کرتے تھے۔ اردو سے محبت کی پہلی چنگاری انھیں نے روشن کی۔ ادبی دنیا، ہمایوں اور ادبِ لطیف کے تازہ شمارے جماعت میں پڑھنے کو لا دیا کرتے تھے۔ مڈل کے بعد بھی میں مرید حسین صاحب سے اُردو پڑھنا چاہتا تھا لیکن ہیڈ ماسٹر کے حکم سے سائنس کی جماعت میں بیٹھنا پڑا۔ دوسرا استاد جن کی شخصیت سے میں بے حد متاثر ہوا، سعادت مند صاحب تھے۔ وہ ڈرل سے زیادہ ڈرائنگ کے ماسٹر تھے۔ واٹر کلر اور چہرے کی تصویر اُتارنے میں انہیں کمال حاصل تھا۔ چندلڑکے آدھی چھٹی کے وقت ان کے پاس جمع ہوجاتے اور وہ واٹر کلر سے تصویر کھینچنے کی مشق کراتے۔ آرٹ کا ذوق اسی زمانے میں پیدا ہوا۔ یہاں امیں حزیں سیالکوٹی کے بھانجے ریاض انور بھی میرے ہم جماعت تھے۔ ہم دونوں مل کر اسکولوں کے مباحثوں اور ادبی پروگراموں میں حصہ لیتے۔ ان کا تعلق علمی ادبی خانوادے سے تھا۔ وہ

شعر بھی کہتے تھے اور لاہور ہائی کورٹ میں وکالت کرتے تھے۔ افسوس کہ اب اُن کا انتقال ہوگیا ہے۔

گورنمنٹ ہائی اسکول کے ہال کمرے میں سامنے کی دیوار پر آنرز بورڈ تھا۔ اس پر ہر سال میٹریکولیشن امتحان میں اوّل آنے والے طالب علم کا نام اور نمبر لکھے جاتے تھے۔ یوں معلوم ہوتا تھا کہ یہ بورڈ دیوار پر نہیں، آسمان میں لگا ہوا ہے، اور ہر وہ طالب علم جس کا نام اس پر درج ہے، بہت بڑا فرشتہ ہے۔ بہر حال اوّل آنے کی میری آرزو ۱۹۴۶ء میں پوری ہوئی۔ نام لکھا گیا کہ نہیں، مجھے معلوم نہیں، کیونکہ نتیجے کے اعلان سے بہت پہلے میں وہاں سے جاچکا تھا اور فلک بےانصاف (یا باانصاف) نے پھر اس اسکول کی زیارت کا موقع ہی نہیں دیا۔ پہلے پہل مَیں منڈے سن کالج کوئٹہ میں داخلہ کے لیے پہنچا۔ یہاں اچھے نمبروں کی بنا پر فیس تو معاف ہوگئی، وظیفہ نہ ملا۔ میں نے لائل پور زراعتی کالج کا رُخ کیا، یہاں میرے پہنچنے سے پہلے ہی داخلہ نمٹ چکا تھا لہٰذا دِلّی کالج میں داخلے کا شوق مجھے تقسیم سے کچھ پہلے دہلی لے آیا۔ اجمل خاں روڈ قرول باغ میں دور کے رشتہ دار تھے انہیں کے یہاں آ کر ٹھہرا۔ مالی امداد کی چونکہ کوئی صورت نہ تھی، روزگار کے لیے ملازمت کرنا پڑی۔ ایف اے، بی اے میں نے نہایت صبر آزما حالات میں مکمل کیا۔ اور یوں دِلّی کالج تک پہنچنے میں مجھے چھے سات برس لگ گئے۔ مولوی عبدالحق پہلے ہی جاچکے تھے۔ ۱۹۵۱ء میں ڈاکٹر عبادت بریلوی بھی پاکستان ہجرت کر گئے تھے۔ مَیں ۱۹۵۳ء میں دہلی کالج میں ایم۔ اے کے لیے داخل ہوا۔ یہاں اپنے کرم فرما مشفق و مہربان استاد ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی سے نیاز حاصل ہوا، جن کی محنت کوشی، ذوق وشوق اور کام کی دھن نے میرے شوق کو مہمیز کیا ۱۹۵۴ء میں میں نے ایم اے مکمل کیا، وزارتِ تعلیم سے وظیفہ حاصل کیا اور ۱۹۵۸ء میں اُردو شاعری کے ثقافتی مطالعے پر ڈاکٹریٹ کا کام مکمل کیا۔ اس کے فوراً بعد ہی لسانیات کے کورس میں داخلہ لے لیا۔

دہلی آنے کے کچھ مدت بعد بعد آزادی کا آفتاب نکلا اور میں اور میرے گھر والے ایک دوسرے کے لیے اندھیرے میں آ گئے۔ برسوں پریشانی میں گزرے۔ تین چار سال کے بعد گھر والوں سے ملاقات ہوئی اور زندگی پھر ایک توازن کے ساتھ شروع ہوئی۔ والدین ایک جگہ رشتہ ٹھہرا چکے تھے کہ کالج میں ایک لڑکی سے شناسائی ہوئی۔ تفریحاً آنا جانا اور اٹھنا بیٹھنا شروع ہوا۔ جب مخالفت ہونے لگی تو عشق کے آثار پیدا ہوئے اور جب ایک آدھ بندش بھی عائد ہوگئی تو زندگی ہیرو کی پیروڈی سی ہو کر رہ گئی۔ بہر حال پرانا رشتہ منسوخ اور نیا مقرر ہوا۔

شادی سے پانچ برس پہلے یعنی۔ رسائل میں لکھنے کی لت لڑکپن سے پڑ چکی تھی۔ ابتدا افسانہ نگاری سے ہوئی۔ پہلا افسانہ کوئٹہ کے ہفتہ وار 'بلوچستان سماچار' میں شائع ہوا تھا۔ نام تو اب بھول چکا ہوں، البتہ اتنا یاد ہے کہ اس دن پاؤں زمین سے کچھ اوپر ہی اوپر تھے۔ رائے دینے یا دل بندھانے والا سوائے ایک

بھائی کے اور کوئی نہ تھا اور اُن ہی کو دکھا کر یوں محسوس ہوا گویا:

ساری دنیا کو میں دکھا آیا

اس کے بعد چند اور کہانیاں بھی وہیں شائع ہوئیں۔ دہلی آ کر ریاست، بیسویں صدی وغیرہ میں لکھتا رہا۔ گھر کے قریب ایک سرکاری لائبریری تھی، اتفاقاً اس میں اردو ہندی کتابوں کا خاصا ذخیرہ تھا۔ سارا سارا دن وہیں پڑا رہتا۔ یاد ہے کہ اردو فارسی کے بعض امتحان مَیں نے یا تو اس لائبریری کی وجہ سے دیے یا پھر اردو بازار کے بعض مہربان کتب فروشوں کی نوازش سے جو کتاب چند روز پڑھنے کے لیے دے دیتے تھے یا پھر اُدھار پر معاملہ کر لیتے تھے۔ سنجیدہ مضمون نگاری کی ابتدا میں نے ''نگار''، ''نوائے ادب'' اور ''آج کل'' سے کی۔ پہلا مضمون ''نگار'' میں اکبرالہ آبادی پر غالباً ۱۹۵۳ء میں چھپا۔ 'اُردو میں اتحاد پسندی کے رجحانات' پر جو مقالہ آل انڈیا اورینٹل کانفرنس احمد آباد میں پڑھا تھا وہ نوائے ادب میں ۱۹۵۴ء میں شائع ہوا۔ 'آج کل' میں پہلا مقالہ غزل سے متعلق شائع ہوا۔ دہلی کالج میگزین کے دلی کالج نمبر میں مدیر معاون کی حیثیت سے شریک رہا اور اس کے لیے بھی دو مضمون لکھے، یوں ادبی زندگی کا باقاعدہ آغاز ایم۔اے۔ کے زمانے ہی سے ہو گیا۔

مختصر مدت کے لئے سرکاری ملازمت اور پنجاب یونیورسٹی کے کیمپ کالج اور دہلی یونی ورسٹی کے سینٹ اسٹیفنس کالج میں جز وقتی ملازمت کے بعد ۱۹۵۸ء میں باقاعدہ دہلی یونی ورسٹی میں لیکچرر ہوا۔ ۱۹۶۱ء میں ریڈر کے عہدے پر ترقی دی گئی۔ اسی دوران کامن ویلتھ فیلوشپ بھی مل گیا۔ سوویت روس میں ملازمت کی پیش کش بھی ہوئی اور وسکانسن یونی ورسٹی سے مہمان استاد کے عہدے کی بھی پیش کش ہوئی۔ موخرالذکر کو میں نے قبول کر لیا۔ ۱۹۶۳ء سے ۱۹۷۰ء تک کا زمانہ زیادہ تر وسکانسن اور منی سوٹا میں بحیثیت وزٹنگ پروفیسر گزرا۔ وقفے وقفے سے دہلی بھی آتا رہا۔ وسکانسن میں مَیں نے لسانیات کی تربیت مکمل کی۔ چار کتابیں روانگی سے پہلے شائع ہو چکی تھیں۔ مزید دو یہاں سے شائع کیں۔ وسکانسن میں دو بار مستقل پروفیسر شپ کی پیش کش کی گئی، تنخواہ بھی بہت اچھی تھی۔ آسایشوں کی بھی کمی نہیں تھی لیکن میں نے ہندوستان میں ہی کام کرنے کو ترجیح دی اور ۱۹۷۰ء میں وسکانسن کو خیر باد کہہ کر دہلی واپس آ گیا۔ یہاں میں نے اپنے اس ارادے کی اطلاع بعض کرم فرماؤں کو دی۔ چنانچہ ۱۹۷۴ء میں جامعہ ملّیہ اسلامیہ میں میرا تقرر بحیثیت پروفیسر اردو کے ہو گیا۔ ۱۹۸۵ء میں دہلی یونی ورسٹی کی طرف سے پروفیسر شپ کی پیش کش ہوئی جسے ۱۹۸۶ء میں مَیں نے قبول کر لیا۔

تحقیق کے دشت ویراں میں صحرا نوردی کرنا، برسوں دہلی یونیورسٹی میں اُردو کے ایک استاد اور ایک طالب علم کے سوا دُور دُور تک کسی کا نظر نہ آنا، رفتہ رفتہ کامیابی کے آثار پیدا ہونا، شعبۂ اُردو کا قائم ہونا

اور خواجہ احمد فاروقی صاحب کی رہنمائی میں اللہ کے بعض نیک بندوں کا اس کی بنیادوں کو اپنی محنت کے خون سے سینچنا، پھر وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے وسکانسن یونیورسٹی (امریکہ) بلایا جانا، یہ سب کچھ آپ بیتی سے زیادہ جگ بیتی ہے جس پر کبھی موقع ملا تو لکھا جائے گا۔

آخر میں چند باتیں اپنے ادبی مسلک کے بارے میں۔ مَیں اُن لوگوں میں سے نہیں جو اُردو کے مستقبل کے بارے میں نوحہ گر کو ساتھ رکھتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ غالباً یہ ہے کہ میرا میدان تخلیق نہیں، تحقیق ہے۔ دوسری وجہ میری نفسیاتی کمزوری ہے، یعنی رجائیت پسندی اور تیسرے یہ کہ میں اُن تہذیبی اقدار کو عزیز رکھتا ہوں جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے اختلاط اور ارتباط سے وجود میں آئی ہیں۔ یہ بات ہندوستان کا مقدر ہو چکی ہے کہ اس کی سماجی اور تہذیبی زندگی یک رنگ نہیں ہو سکتی۔ اس میں بنیادی وحدت تو موجود ہے لیکن اس کی ظاہری کثرت کو یک رنگ کرنے کی جتنی کوششیں کی گئی ہیں، بار بار ناکام رہی ہیں۔ اس ملک کا فطری ارتقا مختلف عناصر کی آزادانہ نشوونما کے ساتھ ساتھ ہوا ہے۔ تیرھویں اور چودھویں صدی سے مختلف عناصر میں ارتباط پیدا کرنے کی سعادت کھڑی بولی کو نصیب ہوئی تھی، جسے بنا سنوار کے اُردو نے ایک اعلیٰ ادبی منصب تک پہنچایا۔ میرا ایمان ہے کہ نئے ہندوستان کو آج بھی جذباتی ہم آہنگی اور تہذیبی شیرازہ بندی کے لیے اردو کی اتنی ہی ضرورت ہے جتنی انگریزی اور ہندی کی۔ ان چار پانچ صدیوں کے ارتقا میں اُردو نے کس طرح ادبی قدروں کو نکھارا، اس کی پشت پر کن سماجی اور فکری قوتوں کا ہاتھ رہا، اس نے متضاد تہذیبی عناصر سے رس لے لے کر کس طرح ذوق و احساس کی آسودگی کا سامان پیدا کیا، اور شائستگی اور لطافت کے کیا کیا معیار پیش کیے۔ ان سب امور سے معروضی علمی انداز میں بحث کرنا اور اُردو کی چار سو سالہ فکری اور تہذیبی تاریخ لکھنا میری زندگی کا مقصد ہے۔ میرا پی ایچ ڈی کا مقالہ اور میری مطبوعہ کتابیں ''ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں''، ''اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب'' نیز ''ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری'' یا ''امیر خسرو کا ہندوی کلام'' اسی وسیع تر کام کی مختلف شقیں ہیں۔ میرے نزدیک تحقیق میں سب سے زیادہ اہمیت تحقیق کی ضرورت کے واضح احساس کی ہے۔ تحقیق برائے تحقیق گھاس کھودنے کا شغل ہے۔ ادبی تحقیق وہی کارآمد ہے جو کسی نفسیاتی، تاریخی یا سماجی مسئلے کو حل کرنے کی طرف قدم اٹھائے یا کسی ایسی صداقت کے چہرے سے نقاب اٹھائے جس سے دوسری اہم صداقتوں کا پتہ چلانے میں مدد ملے۔ ہمارے ہاں تحقیق اس وقت شخصیت کی راہوں پر چل رہی ہے اور اس کی وجہ مقاصدِ تحقیق کے صالح شعور کا فقدان ہے۔

لسانیات پر میرا کام عشقِ ثانی کی حیثیت سے ۱۹۵۷ء میں شروع ہوا جب میں نے 'معراج العاشقین' کا نیا ایڈیشن لسانیاتی نوٹ مقدمے فرہنگ اور حواشی کے ساتھ شائع کیا۔ اس کے بعد مونوگراف

'اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو' اور دوسرا 'اُردوئے دہلی کی کرخنداری بولی' شائع ہو چکا ہے۔ امریکہ میں لسانیات کی بڑی دھوم ہے۔ یہاں کے ماہرین نظریاتی سطح پر برطانیہ اور دوسرے یورپی ملکوں کے ماہرین سے آگے نکل گئے ہیں۔ لسانیات کی حدیں منطق اور ریاضی سے ملنے لگی ہیں اور کمپیوٹر کا استعمال عام ہو گیا ہے۔ اس وقت ماہرین کی سب سے بڑی کوشش یہ ہے کہ ایسا مشینی ذہن تیار کر دیں جو کسی بھی زبان کی صرف ونحو اور اصوات کا تجزیہ اور درجہ بندی خود بخود کر سکے۔ اس سلسلے میں لسانیات کی دنیا طلسمات کا سا منظر پیش کرتی ہے جہاں کل آسمان تھا، وہاں آج زمین ہے، جہاں کل زمین تھی وہاں آسمان ہے۔ ارادہ ہے کہ لسانیات کی گہری جانکاری حاصل کر سکوں، دیکھیے خدا کو کیا منظور ہے۔

میرے علمی سفر کی مدت اب تقریباً نصف صدی ہونے کو آئی ہے میں نے ۱۹۵۲-۵۳ء سے کام کرنا شروع کیا اور پہلی خاص کتاب جو شائع کی اس کا نام ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' تھا جس میں پرانے قصے بھی تھے، تاریخی اور نیم تاریخی قصے بھی اور وہ قصے اور کہانیاں بھی جن کو ہندوؤں اور مسلمانوں کی ملی جلی تہذیب نے جنم دیا اور جنہوں نے اردو شاعری کو متاثر کیا۔ یہ دیکھ کر میرے تعجب کی انتہا نہ رہی ہندستانی قصوں پر مبنی جتنی منظومات اور مثنویات اردو میں ملتی ہیں، دکنی دور سے لے کر بعد تک، شاید دوسری ہندستانی زبانوں میں اتنا وقیع سرمایہ نہیں ہوگا۔ آج کے عہد کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ فکر ونظر کی کشادگی کی جو روایت صدیوں سے اردو میں چلی آئی ہے لبرلزم (LIBERALISM) اور روشن خیالی کی، اس سے اردو کا رشتہ منقطع نہ ہونے پائے۔ یہی وہ زمانہ تھا جب میں نے لسانیات کی طرف توجہ کی۔ ''کرخنداری اردو'' پر کام کیا، ''اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو'' نام سے میری کتاب آئی۔ بعد کے برسوں میں اردو زبان اور لسانیات کے مختلف پہلوؤں اور مسائل پر میں نے وقتاً فوقتاً بہت سے مضامین لکھے۔ ان میں سے خاص مضامین پر مشتمل میری کتاب ''اردو زبان اور لسانیات'' حال ہی میں ہندوستان اور پاکستان سے شائع ہوئی ہے جس کے دیباچہ کے ان الفاظ کے ساتھ میں اس تحریر کو ختم کرنا چاہوں گا کیونکہ یہ چند الفاظ اُردو کے بارے میں میرے دردِ دل کو بہتر بیان کر سکتے ہیں:

> اُردو کا ایک نام سیکولرازم یعنی 'غیر فرقہ واریت' اور 'بقائے باہم' بھی ہے۔ اُردو نے صدیوں سے اس کی معنی خیز مثال قائم کی ہے اور ہر طرح کی تنگ نظری اور دقیانوسیت کے خلاف محاذ باندھا ہے۔ لمحۂ فکریہ ہے کہ کیا کسی ایسے انسانیت پرور تصور کے بغیر ہمارے آزاد جمہوری معاشرے نہ صرف یہ کہ اپنے ترقی پذیر ہونے کا جواز فراہم کر سکتے ہیں بلکہ کیا کسی کشادہ اور روادار تہذیبی تصور کے بغیر وہ زندہ بھی رہ سکتے ہیں؟

”خوش کلامیاں قلم کاروں کی“

کے بارے میں دانش وروں کے تاثرات

☆ نارنگ ساقی اُردو زبان کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ انھوں نے اس کتاب میں جو لطیفے شامل کیے ہیں وہ تو قابل تعریف ہیں ہی لیکن خود نارنگ ساقی نے ”اپنی بات“ کے عنوان سے طنز و مزاح کے بارے میں اُردو لطیفہ گوئی اور مزاح کی اور ظرافت کی روایت پر عمدہ مضمون لکھا ہے وہ قابل مطالعہ ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ

☆ نارنگ ساقی نے اپنے مقدمہ میں ہزاروں سال پر محیط مزاحیہ تاریخ بیان کردی ہے، جو قابل توجہ، قابل تعریف اور قابل مطالعہ ہے۔ ......**ڈاکٹر خلیق انجم**

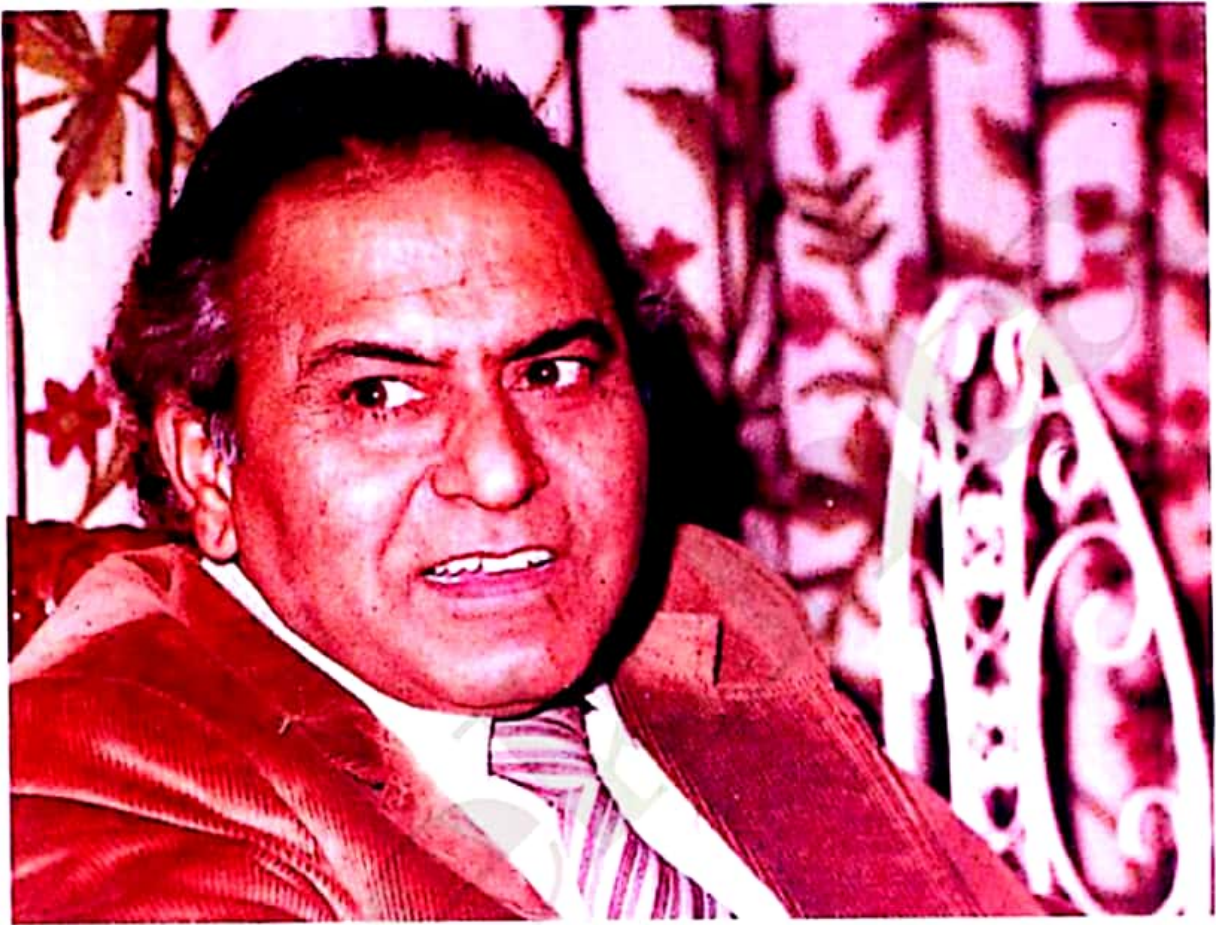
☆ ساقی نارنگ کا ادیبوں اور خاص کر اردو ادیبوں کے لطیفے جمع کرنا اور اسے کتابی شکل دینا بہت قابل تعریف ہے کیونکہ وہ ہند و پاک کے تقریباً سارے شاعروں اور زیادہ تر افسانہ نگاروں اور نقادوں سے ذاتی طور پر واقف ہیں۔ ......**شمس الرحمٰن فاروقی**

☆ نارنگ ساقی کا اُردو ادب سے کچھ ایسا ہی بے لوث اور انمول رشتہ ہے۔ دہلی کے اُردو ادیبوں کے حلقے میں وہ ایک ایسے کردار کی حیثیت رکھتے ہیں جو اپنی شوخیِ طبع، حسن سلوک اور ظریفانہ تحریروں سے اپنی مستقل عاشقی کے لیے جانا جاتا ہے۔ ......**پرویز قمر رئیس**

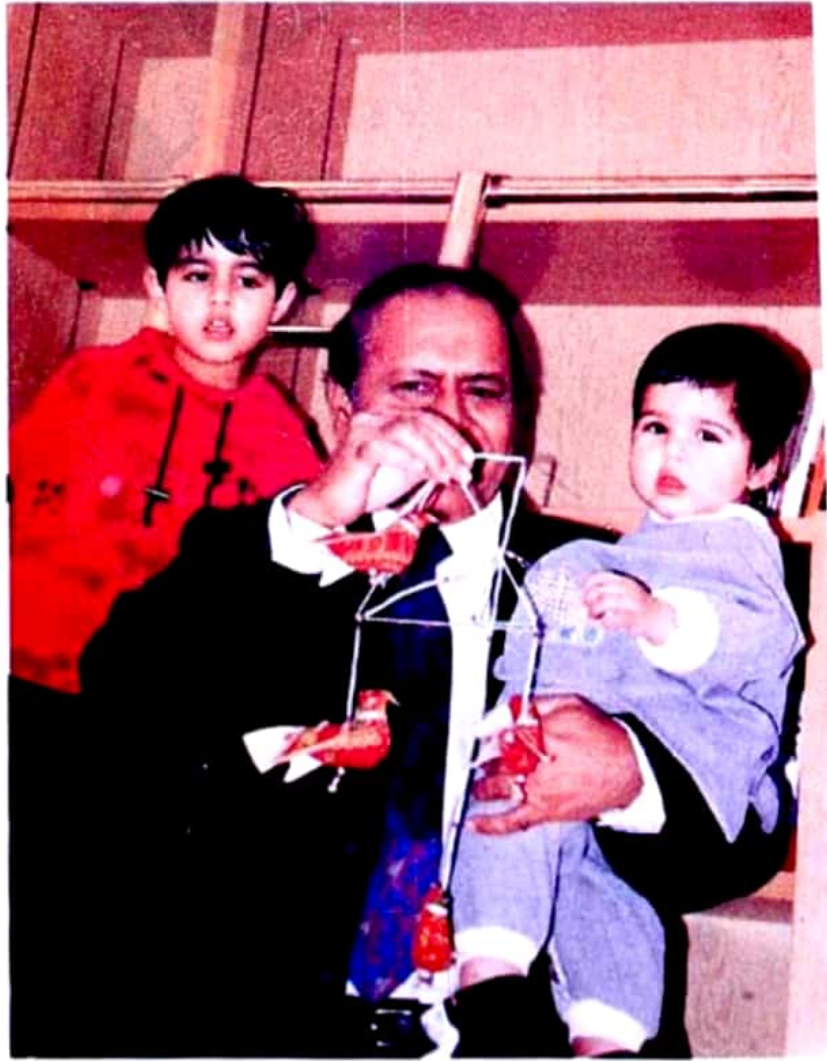
☆ کہنے کو ساقی نارنگ ہیں لیکن ان کی باغ و بہار شخصیت نے انھیں رنگارنگ نارنگ بنادیا ہے۔ وہ ایک خوش شکل، خوش دل، خوش پوشاک، خوش خوراک، خوش اطوار، خوش اخلاق اور خوش مذاق انسان ہیں۔ ’خوش کلامیاں قلم کاروں کی‘ ان کی تازہ تصنیف ہے جسے انھوں نے نئے رنگ اور نئے ڈھنگ سے آراستہ کیا ہے۔ ......**مجتبیٰ حسین**

☆ یہ کتاب دراصل خوش کلامی نہیں بلکہ چست کلامی ہے، اس طرح کی کتاب سے ادب کا ایک رویہ سمجھ میں آنے لگتا ہے اور کتاب میں جن ادوار کے لوگ شامل ہوئے ہیں ان کی تصویر سامنے آئی ہے۔

......**جوگندر پال**

پروفیسر گوپی چند نارنگ

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی دو یادگار تصویریں

پروفیسر گوپی چند نارنگ اور اُن کی رفیقۂ حیات منورما نارنگ کی دو یادگار تصویریں۔

(اُوپر) بیٹے ڈاکٹر ارون نارنگ اور ڈاکٹر ترون نارنگ۔ (نیچے) ٹورونٹو میں اپنے پوتے اور پوتی کے ساتھ۔

(اُوپر) ۱۹۶۷ء میں علی گڑھ میں منعقد ''جدیدیت'' سیمینار کی یادگار تصویر۔ (دائیں سے) بلراج کومل،، رام لعل، پروفیسر گوپی چند نارنگ، فضیل جعفری، شمس الرحمٰن فاروقی اور محمود ہاشمی۔ (نیچے) ۱۹۵۹ء میں وزیرِ اعظم جواہر لال نہرو نے دہلی یونیورسٹی کے شعبہ اُردو کا افتتاح کیا۔ اس موقع پر لی گئی تصویر میں گوپی چند نارنگ اپنے اُستادِ محترم پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کے ساتھ بیٹھے ہیں اور اُن کے آگے جواہر لال نہرو اور ڈاکٹر سدھانت وائس چانسلر تشریف فرما ہیں۔ بالکل دائیں جانب کرسیوں پر جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ڈاکٹر سید عابد حسین اور خواجہ غلام السیدین جلوہ افروز ہیں۔ اس کے علاوہ اُس دَور کے کئی اساتذہ اور طلبا۔

(اوپر) ساہتیہ اکادمی کے زیر اہتمام پروفیسر گوپی چند نارنگ نے فروری ۲۰۰۴ء میں انیس و دبیر دوصد سالہ انٹرنیشنل سیمینار منعقد کیا۔ (تصویر میں دائیں سے) پروفیسر قمر رئیس، پروفیسر گوپی چند نارنگ، رضا علی عابدی اور صابر ارشاد عثمانی۔ (نیچے) انتظار حسین کے قطر ادبی ایوارڈ کے موقع پر لی گئی تصویر میں حکیم محمد سعید اور محمد عتیق کے ساتھ۔

(اوپر) مجلسِ فروغ اُردو دوحہ قطر کی ادبی ایوارڈ جیوری برائے ہندوستان کے صدر، پروفیسر گوپی چند نارنگ احمد فراز، احمد ندیم قاسمی اور پیرزادہ قاسم کے ساتھ۔ (نیچے) انٹرنیشنل غالب سیمینار کے موقع پر سردار جعفری، قرۃ العین حیدر اور دیگر مندوبین۔

(اُوپر) ممتاز فکشن نگار قرۃ العین حیدر کے ساتھ۔(نیچے) اُردو کی مشہور جرمن اسکالر انماری شمل کے ساتھ۔

(اُوپر) ۱۹۸۲ء کے دورۂ پاکستان کے موقع پر گوپی چند نارنگ ادباء و شعراء کے ساتھ (دائیں سے) فرمان فتحپوری، شان الحق حقی، حبیب اللہ، جمیل الدین عالی، ممتاز حسین، بیگم جالبی، گوپی چند نارنگ، بیگم مشفق خواجہ اور آدا جعفری۔ (نیچے) لندن کاؤنٹی کونسل کی استقبالیہ تقریب میں میئر کے ساتھ قرۃ العین حیدر، اطہر راز اور گلشن کھنہ بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔

(اُوپر) سنہ میں صدرِ جمہوریۂ ہند گیانی ذیل سنگھ سے ایوارڈ قبول کرتے ہوئے۔
(نیچے) ۱۹۹۱ء پدم شری کا ایوارڈ ملنے پر راشٹر پتی بھون کی تقریب میں صدر جمہوریۂ ہند شری آر وینکٹ رمن سے میڈل اور سند قبول کرتے ہوئے۔

(اوپر) صدرِ جمہوریہ ہند ڈاکٹر شنکر دیال شرما سے راشٹر پتی بھون میں ایوارڈ اور دوشالہ قبول کرتے ہوئے۔ (نیچے) ۲۰۰۴ء میں پدم بھوشن کا اعزاز ملنے پر صدرِ جمہوریہ ہند ڈاکٹر اے پی جے عبدالکلام سے میڈل اور سند حاصل کرتے ہوئے۔

(اوپر) ٹورنٹو کی ایک یادگار تصویر۔ کونسل جنرل سنگھ، اشفاق حسین، خالد سہیل اور دیگر ادیبوں کے ساتھ۔ (نیچے) ماسکو کی رائٹرز یونین کی ایک تقریب میں شوکت صدیقی، مریم سلگانیک اور انا سووورووا کے ساتھ۔

(اوپر) ۲۰۰۴ء میں صدر جمہوریہ ہند کی جانب سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کو 'پدم بھوشن' کا اعزاز عطا کیا گیا۔ استقبالیہ تقریب میں خواجہ حسن ثانی نظامی، م افضل اور نثار احمد فاروقی۔
(نیچے) نند کشور وکرم، سابق وزیر اعظم ہند جناب اندر کمار گجرال اور پروفیسر گوپی چند نارنگ۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ

احمد ندیم قاسمی

چند لمحے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ساتھ

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو قدرت کی طرف سے جو حیرت انگیز قوتِ کار ودیعت ہوئی ہے اور اس توانائی سے وہ علم و ادب کے جو کارنامے انجام دے رہے ہیں، ان پر محققین اور ناقدین کو رشک کرنا چاہیے۔ اتنی بے پناہ لگن سے علمی و ادبی جستجو میں مصروف رہنے والے اب اس دور میں کہاں ہیں جو گہرے اور وسیع مطالعہ و مشاہدہ کے علاوہ پٹی ہوئی لکیروں سے دور ہٹ کر، اپنے ہی ذہن سے سوچتے اور اپنے ہی دل سے محسوس کرتے ہوں۔ یہاں لاہور میں حافظ محمود شیرانی، مولوی محمد شفیع اور ڈاکٹر سید عبداللہ کی سی شخصیات نے تحقیق و تنقید کے اعلیٰ معیار قائم کیے تھے۔ مگر پھر ایک ایسا دور آیا کہ اہلِ علم چھوٹی چھوٹی باہمی چپقلشوں کے شکار ہو گئے اور تحقیق و تنقید کو شدید گزند پہنچا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے سے محقق و ناقد کو دیکھ کر یہ سہارا ملتا ہے کہ ان اعلیٰ معیاروں کو اپنی منزل قرار دینے والے اہلِ علم برِصغیر میں ابھی موجود ہیں۔

ڈاکٹر نارنگ کی علمی سرگرمیوں کی نوعیت بے حد متنوع ہے۔ وہ بیک وقت ادبیات، لسانیات، ساجیات، ساختیات، اسلوبیات، سمعیات وغیرہ پر پوری قدرت سے حاوی ہیں اور دلچسپ بات یہ ہے کہ دورِ حاضر کی تخلیقی سرگرمیوں اور جدید حسیت کے زیرِ اثر لکھے جانے والے شعر و ادب کے بھی ایک متوازن اور منصف مزاج تجزیہ نگار ہیں۔ میں نے ڈاکٹر نارنگ کی اس خوبی کا بطورِ خاص اس لیے ذکر کیا ہے کہ عموماً تحقیق و تنقید کے میدان کے شہسوار معاصر تخلیقی ادب کا ذکر تحقیر سے کرتے ہیں۔ حالانکہ ان کے سارے علم کی بنیاد ہی تخلیقی ادب پر استوار ہوتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کی توجہ حاصل کرنے کے لیے ادب کا قدیم ہونا لازمی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے جہاں ''ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں''، ''لغت نویسی کے مسائل''، ''اسلوبیاتِ میر'' اور ''انیس شناسی'' کی سی معیاری کتابوں کی تصنیف و تالیف کا اعزاز حاصل کیا ہے وہیں وہ جدید اردو افسانے پر بھی اعلیٰ پایے کی دو ضخیم اور جامع کتابیں مرتب کر چکے ہیں۔ حال ہی میں ان کی ایک اور کتاب ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' کے نام سے شائع ہوئی ہے جس میں میر، انیس اور اقبال کے علاوہ دورِ حاضر کے چند اہم شعرا مثلاً فیض اور عالی اور شہر

یاروافتخار عارف وساقی فاروقی تک کی شاعری کا تنقیدی جائزہ موجود ہے۔ دورِ جدید کے ایک نہایت اہم افسانہ نگار انتظار حسین کے فن کی بھی جیسی تحسین انہوں نے کی ہے، کم ہی نقادوں نے کی ہوگی۔ چنانچہ ڈاکٹر نارنگ کا شمار ان محققین و ناقدین میں ہوتا ہے جو عصرِ حاضر کے تخلیقی رویوں سے نہ صرف بیگانہ نہیں ہیں، بلکہ ان کا ایک ناگزیر حصہ ہیں۔

لسانیات، ساختیات اور اسلوبیات جیسے بھاری بھرکم موضوعات کم سے کم ہم تخلیقی فن کاروں کے بس کا روگ نہیں ہیں۔ ہم تو ان الفاظ کے صوتی جبر ہی سے دہل کر رہ جاتے ہیں۔ مگر یہ ڈاکٹر نارنگ کا کمال ہے کہ وہ اسلوبیات اور ساختیات کے سے مشکل موضوع کو ہمارے سامنے اتنی خوبصورتی سے پیش کر دیتے ہیں کہ ہم بہت کچھ حاصل کر لیتے ہیں۔ میں نے ''اسلوبیاتِ میر'' پر ڈاکٹر نارنگ کا مقالہ پڑھ رکھا ہے۔ اس میں انہوں نے میر کے اسلوبِ فن کی بعض ایسی خوبیاں بھی دریافت کی ہیں جن تک بیشتر میر پرستوں کی نظریں نہیں پہنچ پائی تھیں۔ ان کے تازہ مقالوں اور خطبات نے ساختیات اور اسلوبیات کے حوالے سے ہمیں مزید مثبت انکشافات سے نوازا ہے اور یہ سب ڈاکٹر نارنگ کے منفرد عمیق مطالعے بلکہ ان کے خاص اسلوبِ تنقید کی دین ہے۔

(۱۹۹۸ء)

امام مرتضیٰ نقوی

گوپی چند نارنگ کا سفر آشنا

پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو ادب میں بین الاقوامی شہرت رکھتے ہیں۔ وہ بڑی فعال شخصیت کے مالک ہیں۔ وہ ماہر لسانیات بھی ہیں، محقق بھی اور نقاد بھی، ان کی نئی تخلیق، ''سفرآشنا'' ان چند سفر ناموں میں سے ہے جو پڑھنے والے کے ذہن پر اپنے دائمی نقوش چھوڑ جاتی ہے۔ اس نوعیت کے اور بھی سفر نامے لکھے گئے مثلاً احتشام حسین کا ''ساحل اور سمندر'' عابد حسین کا ''رہ نورد شوق'' صالحہ عابد حسین کا ''سفر زندگی کے لیے سوز و ساز'' وغیرہ متعدد حضرات نے اپنے سفر نامے لکھے ہیں۔ آل احمد سرور اور محمد حسن نے بھی اپنے سفر یورپ اور امریکہ کے حالات لکھے ہیں جو ہماری زبان میں قسطوں میں شائع ہوئے لیکن کتابی صورت میں نہ آسکے۔ یوں تو سفر ناموں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جن کی اپنی اپنی جداگانہ نوعیت ہے۔ یہاں نہ سفر ناموں کی تاریخ بیان کرنا مقصود ہے اور نہ دوسرے سفر ناموں سے موازنہ کرنا۔ بات صرف ''سفرآشنا'' کی ہے جو اردو کی عالمی ادبی سرگرمیوں کی پردہ کشائی کرتا ہے، زبان کے وسیلے سے دلوں کو جوڑتا ہے۔ نارنگ کا یہ سفر نامہ جرمنی، ناروے، برطانیہ، امریکہ اور کینیڈا کے سفر کے احوال و کوائف پر مبنی ہے جو انھوں نے ۱۹۸۱ء میں کیا تھا اور مختلف یونیورسٹیوں اور اداروں میں لیکچر دیئے تھے۔ اس سفر نامے میں مغرب میں علمی اور ادبی سرگرمیاں بھی ملیں گی۔ اردو کی رفتار اور سمت کا بھی پتہ چلے گا۔ اردو صحافت سے آگہی بھی ہوگی، ادبی شخصیتوں سے تعارف بھی ہوگا۔ خاکہ نگاری کی بھی جھلکیاں ملیں گی، مختلف مقامات کے بارے میں معلومات بھی فراہم ہوں گے۔ منظر کشی کا بھی لطف آئے گا اور مصنف کی انشاء پردازی اور مخصوص اسلوب کی چاشنی بھی قاری کے لیے حلاوت اور دلچسپی کا باعث بنے گی۔ یہ مختصر کتاب معلومات کا ایک بہترین وسیلہ ہے اور ایک ایسا منظر نامہ ہے جس کے سین یکے بعد دیگرے ہمارے سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔

ہم ایک گوشے میں بیٹھے ہوئے زبان و ادب کی صحیح رفتار کا کیا اندازہ لگا سکتے ہیں کہ برصغیر کے باہر کیا کیا تحقیقی اور تنقیدی کام ہو رہے ہیں۔ ادب کے کیسے کیسے اچھوتے گوشے سامنے آرہے ہیں۔ وہ زبان جو ہمارے گھر میں ہماری تنگ نظری اور عصبیت کا شکار ہو رہی ہے، مغرب میں اس کی ترقی و نشو و نما

کے کیسے کیسے امکانات ظاہر ہو رہے ہیں۔اس کی ترجیح کے لیے کیا کیا اقدام نہیں کیے جا رہے۔ یہ سب کن ذہنوں کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''انجمن اردو کینیڈا حفظ الکبیر قریشی کی کوششوں سے قائم ہوئی ہے۔ یہاں اردو ادب سے دلچسپی رکھنے والوں کا ایک وسیع حلقہ موجود ہے۔ یہ ہر مہینے جلسے کرتے ہیں۔ شعروشاعری کی نشستیں ہوتی ہیں۔ اردو پڑھانے کی با قاعدہ جماعتیں بھی ہوتی ہیں اور کبھی کبھی خاص پروگرام بھی منعقد کیے جاتے ہیں۔'' (ص ۳۷)

''اردو کے فروغ کے لیے کئی علمی اور ادبی انجمنیں کام کر رہی ہیں جن میں اردو مجلس، انجمن ترقی اردو برطانیہ، انجمن برگ گل اور اردو فورم خاص طور پر لائق ذکر ہیں۔ لندن یونیورسٹی کے اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز کا بھی اردو کے فروغ میں بڑا ہاتھ ہے لیکن ان سب کے علاوہ قابلِ تعریف بات یہ ہے کہ خود حکومت برطانیہ آنے والے ان ہندوستانی اور پاکستانی افراد کی سہولتوں کے لیے جو انگریزی نہیں جانتے، ایسے سرکاری اہل کاروں کا تقرر کرتی ہے جو اردو میں استعداد رکھتے ہوں۔'' (ص ۵۳)

برطانیہ میں اردو کا کیا مقام ہے۔ اردو بولنے والوں کی تعداد کتنی ہے اس کا اندزہ اس جائزے سے ہوتا ہے۔

''برطانیہ میں اردو بولنے اور سمجھنے والوں کی تعداد دس لاکھ کے لگ بھگ ہے۔ اس وقت اردو بولنے والوں کا اوسط برطانیہ کی کل آبادی کا دو فیصد ہے۔ اور یہ حقیقت ہے کہ برطانیہ میں انگریزی کے بعد اردو ہی رابطے کی دوسری بڑی زبان ہے۔'' (ص ۵۲)

''لندن کے بعد برمنگھم، مانچسٹر، بریڈفورڈ اردو کے خاص علاقے ہیں اور حقیقت ہے کہ ہندوستان اور پاکستان کے بعد دنیا بھر میں برطانیہ اور بالخصوص لندن اردو کا سب سے بڑا مرکز بنتا جا رہا ہے۔'' (ص ۵۳)

زبان و ادب کی ترقی اور اشاعت میں اخباروں اور رسالوں کا بڑا حصہ ہے کسی زبان کی صحافت سے ہی اس کی ہر دلعزیزی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ مغرب میں اردو صحافت کا چلن کیا ہے، وہاں سے کون کون سے اخبارات و رسائل نکلتے ہیں اس کا اندازہ مندرجہ ذیل اقتباسات سے لگایا جا سکتا ہے:

''اوسلو سے اردو کا ایک حسین وجمیل ماہنامہ'' کارواں'' نکلتا ہے جس کے ایڈیٹر سید مجاہد علی ہیں۔ یہ رسالہ آفسٹ پر شائع ہوتا ہے۔'' کارواں'' میں ناروے کی تاریخ، سیاست اور ثقافت پر مضامین شائع ہوتے ہیں۔ پاکستان اور ہندوستان کی ادبی خبریں بھی شامل کی جاتی ہیں۔ اخبار عالم کے تحت دنیا بھر کی خبریں دی جاتی ہیں۔ مکتوب لندن میں برطانیہ کے حالات پر تبصرہ ہوتا ہے۔ دیار ہند کے نام سے رام لعل ہندوستان میں اردو کی سرگرمیوں پر روشنی ڈالتے ہیں۔''(ص ۸۷)

''برطانیہ سے اردو کے روزنامے تین ہفت روزے اور متعدد ماہنامے شائع ہوتے ہیں۔''(ص ۵۲)

اخبار و رسائل کی اشاعت کے علاوہ مغرب میں اردو تعلیم کا بھی انتظام ہے۔ درس و تدریس کی طرف بھی توجہ دی جاتی ہے تاکہ نئی نسل اردو زبان سے واقف ہو سکے۔

''ناروے میں رہنے بسنے والے دس ہزار ہندوستانیوں اور پاکستانیوں کے بچوں کے لیے اسکولوں میں اردو ہندی تعلیم کا انتظام بھی کیا گیا ہے۔ یہ تعلیم والدین کی مرضی اور بچے کی خواہش پر اسکول کے کسی بھی درجے میں دی جا سکتی ہے۔ اس کے لیے تقریباً تیس اساتذہ کا تقرر ہوا ہے۔ وہاں کی تعلیمی کونسل برائے تربیت اساتذہ درس و تدریس کے نئے نئے طریقوں پر غور و خوض کرتی رہتی ہے۔''(ص ۷۳)

نارنگ نے اپنے سفرنامے میں جگہ جگہ ایسی شخصیات کا ذکر کیا ہے جو اردو ادب میں بہت اہم ہیں۔ جو اپنے علمی و ادبی کارناموں میں مصروف ہیں۔ بہت سے نام ہمارے لیے نئے ہو سکتے ہیں کیوں کہ ان کے فن تک ہماری رسائی نہیں ہو سکی، مگر اس سفرنامے نے ایسی شخصیات اور فن کاروں سے ہمیں اچھی طرح روشناس کرا دیا ہے۔ صرف لندن کے ہی شاعروں اور ادیبوں کا ذکر کرتے ہوئے نارنگ لکھتے ہیں:

''جس شہر میں فیض احمد فیض آتے جاتے رہتے ہوں، جہاں ساقی فاروقی اور زہرا نگاہ بستے ہوں، جہاں عبداللہ حسین مشتاق احمد یوسفی، الطاف گوہر اور افتخار عارف جیسی شخصیتیں آباد ہوں، جہاں عاشق حسین بٹالوی، رالف رسل، ڈاکٹر فاخر حسین، خالد قادری، ڈیوڈ میتھوز، ڈاکٹر ضیاء الدین

شکیب اور ڈاکٹر زوار حسین زیدی جیسے اہل قلم اردو کے لیے عرق ریزی کرتے ہوں۔ جہاں اکبر حیدر آبادی، حبیب حیدر آبادی، اطہر راز، محسن شمسی، سوہن راہی، بلونت کپور، راج کھیتی، جتندر بلو، محسنہ جیلانی جیسے ادیب، شاعر اور تخلیق کار اردو کی محفلیں آباد رکھتے ہوں وہ شہر اردو کا بین الاقوامی گہوارہ کیوں کر نہ ہوگا۔'' (ص ۸۴)

نارنگ نے جہاں متعدد شخصیات کا ذکر کیا ہے وہاں ایک شخصیت کے نقوش زیادہ ابھر کر ہمارے سامنے آئے ہیں اور وہ ہیں نارنگ کے دوست ساقی فاروقی۔ ساقی فاروقی کا تذکرہ اس طرح کیا گیا ہے کہ ان کا پورا کردار ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ یہ ایک طرح کا خاکہ ہے۔ ان کی طبعیت ان کا مزاج، ان کی گھریلو زندگی، ان کا پالتو جانور سے عشق، ان کی طرز رہائش، ان کی گفتگو، ان کا لب ولہجہ، ان کا مہمان نوازی کا خلوص، ان کا ادبی ذوق ساری ہی چیزیں اس طرح سے پیش کی گئی ہیں کہ ساقی کی مکمل چلتی پھرتی تصویر سامنے آ جاتی ہے اور قاری یہ بھول جاتا ہے کہ یہ کوئی منظر نامہ ہے یا کوئی خاکہ۔ سچی بات یہ ہے کہ نارنگ نے کردار نگاری کا حق ادا کر دیا ہے:

''گھر پہنچے تو ساقی بہت سے ٹیلی فون نمبروں کے درمیان بیٹھے پریشان نظر آئے۔ کہنے لگے یار تمہارے عاشقوں نے ناک میں دم کر دیا ہے۔ فون پر فون۔ میں تو اپنی بلّیوں اور کچھوے کو آرام سے کھانا تک نہیں کھلا سکا۔ کچھ معلوم ہے کل کیا ہوا کچھوا تو صرف کیلے اور سلاد کے پتے کھاتا ہے۔ کل میں اسے سلاد کے پتے کھلانا بھول گیا۔ دفتر میں یاد آیا تو فوراً ٹونی کو فون کیا کہ بھئی تم مکان کی مرمت میں تو مصروف ہو گئے لیکن کچھ نیکی کا کام بھی کرو۔ تھوڑے سے سلاد کے پتے لاکر کچھوے کو کھلا دو۔ ساقی نے قہقہہ لگاتے ہوئے کہا ''یار پتہ ہے ٹونی نے کتنے کا بل دیا؟ دس پاؤنڈ۔'' اس کے بعد موٹی سی گالی۔ ساقی کی گفتگو میں چھوٹی بڑی گالیاں اس روانی سے آتی ہیں جیسے پابند شاعری میں ردیف وقافیہ۔'' (ص ۴۷)

ساقی کے بے تکلف طرز گفتگو اور ادبی رجحان کا پتہ اس اقتباس سے خوب لگایا جاسکتا ہے:

''دوستوں کا ذکر نکلا تو ہر بات بے لاگ کہہ ڈالی۔ کہیں تعریف، کہیں طنز، کہیں گالی سالے بدمعاش اس لکیر کو پیٹتے جاتے ہیں۔ وہی قافیہ، وہی ردیف، وہی فرسودہ رومانی شاعری، ارے کمبختو کچھ توڑو، کچھ بغاوت کرو،

کچھ نئی راہ نکالو، کچھ نئی آوازیں، کچھ نئے لفظ، کچھ نئی باتیں۔ سالے سب اسی معشوق کی لکیر کو پیٹے جا رہے ہیں۔ بھئی نارنگ آدمی تو ایک ہی تھا، ن۔م۔ راشد۔ آہاہا۔ کیا زندہ آدمی تھا آخری وقت تک اسے میں نے نئے نئے تجربات کرتے دیکھا نئے لوگوں سے ملتے نئی کتابیں پڑھتے، نئے خیالات، نئی باتیں، جو سوچے گا نہیں وہ تخلیق کیا کرے گا۔ تخلیق میں نیا پن نہیں تو کچھ بھی نہیں۔''
(ص ۵۶)

ساقی کی رندانہ طبیعت، ان کی ذہانت، بذلہ سنجی اور خوش مذاقی کا ثبوت اس لطیف واقعے سے ملتا ہے:

''موسم اچھا ہی تھا۔ باہر نکلے تو پڑوسن چھوٹے فوارے سے گلاب کی کیاری میں پانی دے رہی تھی۔ علیک سلیک ہوئی۔ ساقی نے خیریت پوچھی۔ اس نے بھی خیریت پوچھی۔ ساقی نے کہا خدا کا شکر ہے بیوی میکے گئی ہوئی ہے۔ میں بالکل اکیلا ہوں۔ تمہارا جی چاہے آ جاؤ۔ بس یہ سڑک بیچ میں ہے۔ وہ کچھ مسکرائی، کچھ شرمائی اور گلابوں کو پانی دینے لگی۔ میں نے کہا ساقی یار کیا بدتمیزی ہے۔ کہنے لگے میں تو فرمودات ربانی پر عمل کر رہا ہوں۔ جانتے ہو انجیل مقدس میں کیا لکھا ہے۔ ''پڑوسی سے محبت کرو۔'' (ص ۲۰۰)

یہ مختصر اقتباس اگر ایک طرف ساقی فاروقی کی شوخئ طبع کی ترجمانی کرتا ہے وہاں دوسری طرف مختصر افسانے کے تقاضوں کو بھی پورا کرتا ہے۔ کردار نگاری، مکالمہ، منظر کشی سب ہی کچھ سمویا ہوا ہے اور کہیں کہیں ادب لطیف کی جھلک آنے لگتی ہے۔

قطع نظر اردو زبان و ادب کے مغرب میں جو علمی اور تحقیقی کام ہو رہا ہے اس پر بھی نارنگ نے روشنی ڈالی ہے جو پڑھنے والے کے لیے یقیناً افادیت کا حامل ہے اور محققین کے لیے معلومات کے نئے ذرائع پیدا کرتا ہے :

''ڈاکٹر ضیاء الدین شکیب بھی تشریف لائے جو ان دنوں لندن یونیورسٹی کے اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز کے شعبۂ ہندیات میں ''مغلوں کے عہد حکومت میں مندروں کا نظم و نسق'' پر تحقیق کر رہے ہیں۔''
(ص ۴۵)

''جرمنی سے ''تاریخ ادبیات ہندوستان'' کے نام سے ایک ضخیم اور

مبسوط تاریخ شائع ہو رہی ہے جسے پروفیسر ہونڈا مرتب کر رہے ہیں۔ اس
تاریخ کو اس عہد کا کارنامہ کہنا چاہیے کیوں کہ یہ ہندوستان کی تمام اہم زبانوں
کے تحقیقی مطالعہ پر مشتمل ہے۔ اسے تیس ممتاز مستشرقین نے تصنیف کیا ہے۔
جدید اردو ادب کی تاریخ راقم الحروف نے لکھی ہے۔'' (ص ۱۵)

اس کے علاوہ عالمی ادب پر جو مختلف یونیورسٹیوں میں کام ہو رہا ہے نارنگ نے اس کا ذکر بھی اکثر مقامات پر کیا اسی طرح وہاں کے جن اخباروں نے مصنف کا انٹرویو لیا ان کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں جن سے وہاں کی صحافت اور ساتھ ساتھ مقامی سیاست کا اندازہ ہو سکتا ہے :

''آپوستن ناروے کا سب سے بڑا اخبار ہے جو ڈھائی تین لاکھ
فروخت ہوتا ہے... یہ لبرل پارٹی کا ترجمان ہے۔ برطانیہ کی طرح یہاں بھی دو
خاص پارٹیاں ہیں۔ دائیں بازو کی پارٹی اور بائیں بازو کی پارٹی۔ سوشلسٹ
پارٹی یہاں آربائیدر پارٹی کہلاتی ہے۔'' (ص ۴۷)

ایک جگہ امریکہ اور ناروے کا موازنہ کیا ہے جس سے دونوں ممالک کے لوگوں کے مزاج، افتادِ طبع اور نفسیات کا پتہ چلتا ہے۔ ناروے کے باشندے علم دوست ہیں اس کے برخلاف امریکہ والوں کو اس سے کوئی لگاؤ نہیں۔ ان کے ہاں سامان عیش ونشاط کی فراوانی ہے، نمائش پرستی ہے۔ ان کا نقطۂ نظر تجارتی ہے اور ان کا مقصد زندگی کی آسائشوں اور لذتوں سے کامران ہونا اور لطف حاصل کرنا ہے :

''ناروے کے بارونق حصّوں اور بازاروں میں گھومنے سے مجھے
اندازہ ہوا کہ ناروے کے لوگ کتابوں سے محبت کرتے ہیں کیوں کہ جگہ جگہ
میں نے کتابوں کی دوکانیں دیکھیں۔ بے ساختہ اس صورت حال کا مقابلہ
امریکہ سے کیا۔ امریکی گھروں میں کتابیں تو دکھائی دے جاتی ہیں لیکن زیادہ تر
سجاوٹ کے طور پر انسائیکلو پیڈیا کی قطاریں۔ پورا پورا شہر گھوم جائیے سنجیدہ
کتابوں کی دوکان آسانی سے نہیں ملے گی۔ مبارک باد کے کارڈوں، عاشق و
معشوق کے راز و نیاز کے چھپے ہوئی تجارتی رقعوں، مزاحیہ خاکوں اور بے باک
جسمانی نمائش کی تصویروں کی دوکانیں تو ہر کونے پر مل جائیں گی لیکن اگر کوئی
علمی کتاب خریدنی ہو تو یونیورسٹی کیمپس کا رخ کرنا پڑے گا۔'' (ص ۴۷)

عام طور پر لوگ گوپی چند نارنگ کو دائیں بازو کا ترجمان سمجھتے ہیں اور ان کے مخالفین ان کے خلاف اپنے تعصبات کی بنا پر کیسا کیسا غلط پروپیگنڈہ کرتے رہتے ہیں۔ ''سفر آشنا'' سے ان کے آزاد تخلیقی

ذہن کی ایک اور ہی تصویر سامنے آتی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے کہ جہاں کہیں اس کا تقاضا تھا، انھوں نے امریکی کلچر پر کھل کر تنقید بھی کی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ سیاسی بیانات نہیں دیتے لیکن ایک سوچنے والے شخص کی حیثیت سے انھوں نے تیسری دنیا کے ملکوں کے سماجی اور سیاسی استحصال پر اپنے درد دل کا اظہار بھی کیا ہے اور اس کے خلاف آواز بھی اٹھائی ہے۔ اس اظہار میں ان کی دانشورانہ ترجیحات صاف سامنے آجاتی ہیں۔ ہندوستان صدیوں تک مغربی سامراجیت اور نوآبادیت کے استحصال کا شکار رہا ہے۔ گوپی چند نارنگ محسوس کرتے ہیں کہ تیسری دنیا کے بہت سے ممالک اگرچہ سیاسی طرز پر آزاد ہو چکے ہیں لیکن معاشی طور پر مغربی سامراجی اقوام کی ایک نئی سرمایہ داری اب بھی ان کو کھلے دے رہی ہے اور ان ملکوں کی سیاسی آزادی کو اب بھی پرانے سامراجی طور طریقوں سے شدید خطرہ درپیش ہے۔ واشنگٹن کے قیام کے دوران مغرب کے استحصالی ہتھکنڈوں کے بارے میں انھوں نے نہایت بے باکانہ لکھا ہے:

> ''میں بار بار سوچنے پر مجبور ہوا کہ قطع نظر اس امر کے کہ مغربی ملکوں کا تمول اور افراطِ زر دراصل مشرق کے افلاس اور پس ماندگی کی دین ہے، صدیوں کی سامراجی پالیسیوں نے افریقہ اور ایشیا کو ایسا محتاج بنا کے رکھ چھوڑا ہے کہ ان کے لیے کوئی راہ نجات دکھائی نہیں دیتی۔ جہازوں، راکٹوں اور فوجی ساز و سامان کی صنعتیں اربوں کھربوں کے منافع کی صنعتیں ہیں۔ یہاں کی پروڈکشن لائنز کو مصروف رکھنے کا ایک ہی راستہ ہے۔ مشرقی ممالک میں فوجی ساز و سامان کی کھپت اور استعمال۔ گویا مفاد پرستی اور منافع خوری کی اندھی دوڑ ہے جس میں سب لگے ہوئے ہیں۔ ویت نام میں کیا ہوا؟ ایران میں کیا سامنے آیا؟ اسرائیل کس کی شہ پر سب کچھ کرتا ہے۔ مغربی ایشیا اور مشرق وسطیٰ میں کیا بھیانک کھیل کھیلا جا رہا ہے۔ کیا جمہوری مملکتوں، فوجی ڈکٹیٹروں اور تعیش زدہ بادشاہوں میں کوئی فرق نہیں؟'' (ص ۳۳)

بڑی طاقتوں کی دھڑے بندیوں کی اس دنیا میں ہندوستان کے جمہوری موقف کی بارے میں سوچتے ہوئے نارنگ صاحب کا یہ سوال اٹھانا کس بات کو ظاہر کرتا ہے:

> ''جمہوریت کے دعویدار اور فرد کی آزادی کے مؤید جدید ہندوستان کے بارے میں خطرناک تعصبات کا شکار کیوں ہیں؟ اس لیے کہ ہندوستان سامراجی عزائم کا شدید مخالف رہا ہے۔ اصل چیز جمہوری نظام ذہن و فکر کی آزادی اور عوامی درد کا رشتہ ہے یا تاجرانہ منافع اندوزی جس کے لیے

مجبوراقدروں کو خیر باد کہنا پڑتا ہے اور ہر طرح کی سمجھوتے بازی سے کام لینا پڑتا ہے۔ دنیا کی سب سے طاقتور جمہوریت کی خارجہ پالیسی ہمیشہ آمرانہ نظاموں اور زنگ خوردہ بادشاہتوں کا ساتھ کیوں دیتی ہے۔ کیا دنیا کے انتہائی ترقی یافتہ سماج بھی دو سطحوں پر جیتے، دو ذہنوں سے سوچتے اور دو زبانوں میں بات کرتے ہیں۔ ہتھیاروں کی جنگ، ان کی سیاست عالمی دانشوروں کی اس تنبیہہ پر کیوں کوئی توجہ نہیں کرتی کہ آخر ہم تباہی کی کس منزل کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ بارود کے ڈھیر پر یہ دنیا کب تک بیٹھی رہ سکتی ہے؟ یہ سب نہ بھی ہوتو شمال کا تمول اور جنوب کا افلاس کب تک پہلو بہ پہلو چل سکتا ہے، بڑھتی ہوئی آبادی، بے روزگاری، جہالت اور ملکوں ملکوں پھیلی ہوئی بھوک، کیا اس چمک دمک کو یوں ہی رہنے دے گی؟'' (ص ۳۴)

اس واضح تنقید کے بعد ناروے کے سفر والے حصے میں جب ہم ان کا ذیل کا بیان پڑھتے ہیں تو شک وشبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ نارنگ صاحب سماجی فلاحی ریاست کے حق میں ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ بیان جو گہری اہمیت کا حامل ہے:

''ناروے ایک جمہوری فلاحی ریاست (WELFARE STATE) ہے۔ برطانیہ کی طرح یہاں بھی بادشاہت محض ایک ثقافتی مظہر ہے۔ سکنڈے نیویا کے تمام ملکوں میں فلاحی ریاستیں قائم ہیں جن کا پارلیمانی نظام براہ راست اتنی بات پر قائم ہے یعنی جو بھی سیاسی جماعت انتخابات میں پارلیمنٹ کی آدھی سے زیادہ نشستیں حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے اسے حکومت بنانے کا اختیار ہے۔ ناروے میں مقیم ہزاروں پاکستانیوں اور ہندوستانیوں نے بھی ستمبر میں یہاں پارلیمنٹ کے انتخابات میں حصہ لیا اور اپنے ووٹ کے حق کا استعمال کیا۔ کہنے کو تو بہت سے ملک فلاحی ریاست کا لقب استعمال کرتے ہیں، خود ہندوستان میں، ہم بھی اسی طرح کا دعویٰ کرتے ہیں اور SOCIALIST PATTERN OF SOCIETY کی بنیاد گزاریوں کی سعادت سے بہرہ اندوز ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن فلاحی ریاست کیا ہوتی ہے اور عوام کے لیے اور دانشوروں کے لیے کیا کرتی ہے اسے صحیح معنوں میں یہیں آکر دیکھا اور پہچانا۔'' (ص ۷۵-۷۶)

نارنگ اگرچہ افسانہ یا ناول نگار نہیں لیکن سفرآشنا میں انھوں نے ناول نگاری کے تقاضوں کو بھی پورا کردیا ہے۔ مثلاً منظرنگاری، واقعہ نگاری، جزئیات کا بیان ہر چیز کو انھوں نے ناول نگار کی نگاہ سے دیکھا ہے:

''ایسا ہجوم اور ایسی رونق میں نے پہلے کبھی نہ دیکھی تھی، گویا فضا سے رنگ و نور کی بوندیں ٹپک رہی تھیں۔ یوں تو قدرت کا سینہ ہر جگہ کھلا ہے اور حسن کہاں نہیں لیکن قدرت نے میلوں تک بہتی ہوئی پانی کی چاندی سی چادر سے جو لطف پیدا کیا ہے وہ عجائباتِ روزگار میں سے ہے۔ سفید جھاگ کے پہاڑ اٹھاتا ہوا پانی جب قریب آتا ہے تو پگھلا ہوا زمرد بن جاتا ہے۔ پھر نہایت تیزی سے بہتا ہوا یہ زمرد دل کی شکل میں کٹی ہوئی قاش سے ہزاروں فٹ نیچے گرتا ہے اور دھند کے بادل اڑاتا ہوا دوسری طرف کو بہتا چلا جاتا ہے۔'' (ص۲۴)

مختلف شہروں، شاہراہوں اور عمارتوں کی نقشہ کشی اس طرح کی گئی ہے:

''قیصر اسٹریٹ جو یہاں کی مرکزی شاہراہ ہے اس کے دونوں طرف دور تک فلک بوس عمارتوں کا سلسلہ چلا گیا ہے۔ نیچے بازار ہے۔ آراستہ و پیراستہ دوکانیں، چہروں کے دمکتے ہوئے کیفے اور ریستوران اور بیچ بیچ میں سبزہ زار ہیں۔ پیدل چلنے کے راستوں کو چھوٹے پتھروں سے پختہ کیا گیا ہے۔ ہر کونے میں ٹیلی فون کے بوتھ ہیں اور بنچ اور کرسیاں رکھی ہیں۔'' (ص
)

جب وہ کسی مقام یا منظر کی تصویر کشی کرتے ہیں تو یوں ہی سرسری نہیں کرتے بلکہ ایک کامیاب اور تجربہ کار ناول نگار کی طرح ان کی نگاہ اس کی جزئیات تک جاتی ہے جس سے واقعیت اور حقیقت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

''گہرے بیگنی رنگ کے قالین اور صاف ستھری الماریوں میں قرینے سے رکھی ہوئی کتابیں تا حد نظر پھیلی ہوئی تھیں۔'' (ص۲۲)

یہاں اگر مصنف صرف قالین ہی لکھ دیتا اور بیگنی رنگ کا ذکر نہ کرتا یا الماریوں کا ہی ذکر کرتا اور اس کی صفت صاف ستھری نہ لکھتا تو بات سطحی ہو جاتی اور اس میں ادبیت پیدا نہ ہوتی، لیکن نارنگ نے ایک کامیاب فن کار کی طرح اس کو برتا ہے۔ اس طرح کی بہت سی مثالیں اس کتاب میں ملتی ہیں۔

نارنگ کا اسلوب بڑا باوقار ہے۔ وہ جو کچھ لکھتے ہیں بہت سوچ سمجھ کر لکھتے ہیں۔ ان کا

اسلوب اس صاف وشفاف چشمے کے مانند ہے جو اپنے جمال وجلال کے ساتھ سبک روی اور آہستہ خرامی سے آگے بڑھتا جاتا ہے۔ اس میں وہ تیز رفتاری نہیں جو خس و خاشاک کو بھی اپنے ساتھ بہا کر لے جائے۔ ان کی تحریروں میں فکر کا عنصر غالب رہتا ہے مگر وہ فکر نہیں جو ان کے اسلوب کو مجروح کردے بلکہ بیان کی شگفتگی اور الفاظ کا انتخاب، جملوں کی ساخت، استعاروں کا تصرف، الفاظ کا صوتی آہنگ ان کی عبارتوں کو مزید دلکش بنا دیتا ہے:

''احباب کے دیئے ہوئے پھولوں کو ہاتھوں میں دبائے جو مدتوں یادوں کے گلدانوں میں مہکتے رہیں گے میں نے سب کو خدا کے حوالے کیا اور وقت کی لمبی غلام گردش سے نیچے اتر کر دیکھا۔ ایک پوری دنیا نظروں سے اوجھل ہو رہی تھی، ایک پوری دنیا نظروں کے سامنے ابھر رہی تھی۔'' (ص ۸۲)

''یادیں صرف دست حنائی کی دھندلی لکیریں ہی نہیں ہوتیں وقت کے خنجر پر خون کے کچھ چھینٹے ایسے بھی پڑ جاتے ہیں جنھیں دھوتے ہوئے انسان رو دیتا ہے۔'' (ص ۸۲)

''انسان جب تک زندہ ہے محبت کرتا رہے گا ایک دوسرے سے، اچھی چیزوں سے خوبصورت دھرتی سے، چاند، ستاروں سے، پھولوں، پھلوں سے، خواہ یہ چیزیں افراط کی دھرتی پر اگیں یا افلاس کی سرزمین پر نظر آئیں۔ (ص ۳۲)

نارنگ کا یہ سفر نامہ اگرچہ بہت مختصر ہے لیکن تخلیقیت کی ایک مستحسن کوشش ہے۔ اس کے اختصار سے قاری کو تشنگی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ اس کی جامعیت پڑھنے والے کو سیراب کر دیتی ہے۔ اس میں کہیں عالمانہ طرز فکر اپنایا گیا ہے اور کہیں بیانیہ اسلوب سے لطف پیدا کیا گیا ہے۔ کہیں شاعرانہ تخیل سے کام لے کر ایک وجدانی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ مگر نارنگ نے جہاں شعری نثر لکھی ہے، خصوصاً ایسے مقامات پر جو دلی کیفیت کا اظہار کرتی ہو، اس میں ایک قسم کا سوز ہے ساز نہیں۔ وہ حزن کا احساس دلاتی ہے انبساط کا نہیں اگر انھیں نثری شاعر کہا جائے تو وہ مہجوریت کے شاعر ہیں۔

خامہ بگوش

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ: سخن در سخن

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ظاہری اور باطنی کمالات کا احاطہ کرنا بہت مشکل ہے۔ وہ اعلیٰ درجے کے نقاد اور ماہر لسانیات ہیں۔ ان کی نقادی کا لوہا فضیل جعفری جیسے تنگ مزاج نے بھی مانا ہے، جو اپنے علاوہ کسی اور کو نقاد ماننے سے پہلے سو مرتبہ سوچتے ہیں۔ اپنے بارے میں اس لیے نہیں سوچتے کہ مسلمات پر بحث کرنا ان کی عادت نہیں۔ ڈاکٹر نارنگ کو ماہر لسانیات ہونے کی سند ڈاکٹر گیان چند نے بھی عطا کی ہے، جو خود اس میدان کے شہسواروں میں سے ہیں۔ اور شہسوار بھی ایسے کہ ایک مرتبہ انہوں نے ڈاکٹر شوکت سبزواری جیسے جید عالم کو بھی اپنے توسنِ لسانیات کی گرد بنا ڈالا تھا اور بعد میں معذرت بھی کی تھی۔ ڈاکٹر نارنگ کے سلسلے میں وہ معذرت کا ارادہ نہیں رکھتے۔

ڈاکٹر نارنگ لسانیات ہی کے نہیں، لَسّانیات کے بھی ماہر ہیں۔ تقریر ایسی کرتے ہیں کہ وہ کہیں اور سنا کرے کوئی۔ دو تین سال پہلے پاکستان ٹیلی ویژن سے موصوف کا ایک طویل انٹرویو دیکھا اور سنا تھا۔ ہمیں خوشی ہوئی تھی کہ ٹیلی ویژن سے کوئی تو ڈھنگ کا پروگرام ٹیلی کاسٹ ہوا۔ نارنگ صاحب کی گفتگو بڑی عالمانہ تھی۔

ڈاکٹر نارنگ کی شخصیت کا ظاہری حسن بھی بے مثال ہے۔ اگر وہ ادب کی بجائے فلم کی طرف چلے جاتے تو اس میدان میں بھی ان کا کوئی حریف نہ ہوتا۔ ایک ضمنی فائدہ یہ ہوتا کہ وہ دہلی کے بہت سے اردو کے استادوں کو بہتر روزگار دلوا دیتے۔ ڈاکٹر صاحب اگر دو پونے دو سو سال پہلے دنیا میں تشریف لے آتے تو آج ہمارے پاس میر تقی میر کی غزلوں کے چھ نہیں سات دیوان ہوتے۔ رشید حسن خاں ساتویں دیوان میں بہت سا الحاقی کلام شامل کر کے اسے مرتب کرتے اور پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری حاصل کر لیتے، جوان کے تو کیا، کسی بھی معقول آدمی کے کام نہ آتی۔

ڈاکٹر نارنگ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اردو کے بےلوث سپاہی ہیں۔ آج ساری اردو دنیا میں انہیں عزت کی نظر سے اس لیے دیکھا جاتا ہے کہ وہ اردو کی ترقی و اشاعت کے لیے علمی و عملی طور پر شب و

روز کوشاں رہتے ہیں۔ دنیا میں جہاں کہیں اردو کا کام ہو، یہ وہاں پہنچ جاتے ہیں، حد تو یہ ہے کہ کراچی کی انجمن ساداتِ امروہہ کے مشاعرے میں بھی خطبۂ صدارت پڑھنے میں تامل نہیں کرتے۔ حالانکہ اس مشاعرے میں شرکت کے بعد مصحفی والے اس ''امروہہ پن'' سے زندگی بھر چھٹکارا نہیں ہوتا جس کا ذکر محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں کیا ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کے علمی و ادبی کارنامے بے شمار ہیں اور اتنے وزنی ہیں کہ ہمارا کالم اس بوجھ کو اٹھانے کا متحمل نہیں ہو سکتا، کیونکہ یہ جس کاغذ پر چھپتا ہے، وہ خاصا کمزور ہے۔ لہٰذا ہم صرف ایک تازہ ترین کارنامے کا ذکر کرتے ہیں جس کا تعلق اردو کی درسی کتابوں سے ہے۔ ہندوستان کی قومی کونسل برائے تعلیمی تحقیقات نے اردو کی درسی کتابیں تیار کرنے کے لیے ایک اعلیٰ سطحی کمیٹی ڈاکٹر نارنگ کی سربراہی میں قائم کی تھی۔ اس کمیٹی کی نگرانی میں تین کتابیں شائع ہوئی ہیں جو چھٹی، نویں اور گیارہویں جماعتوں کے لیے ہیں۔ ان کے مرتبین اور مؤلفین میں شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر ثریا حسین اور خود ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جیسے ادیب شامل ہیں۔ یہ کتابیں اپنے مواد اور پیشکش دونوں کے اعتبار سے نہایت عمدہ ہیں اور بلاخوفِ تردید کہا جا سکتا ہے کہ اس نوعیت کی خوبصورت اور خوب سیرت درسی کتابیں اردو زبان میں پہلی بار شائع ہوئی ہیں۔ ان میں ایسی منتخب تحریریں شامل کی گئی ہیں جن سے طالب علموں میں زبان اور ادب کا صحیح ذوق پیدا ہوا ہوگا۔ لفظوں کے معنی بھی وہی لکھے گئے ہیں جو ہونے چاہئیں نہ کہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی مرتبہ درسی کتابوں کی طرح ''خلا'' کے معنی ''آسمان'' اور ''سراگائے'' کے معنی ''کوڑیاں'' بتائے جائیں۔

ان کتابوں کے چھپتے ہی ہندوستان کے بعض اخبارات میں کچھ لوگوں نے ڈاکٹر نارنگ پر الزام لگایا کہ انہوں نے ہندستانی نصابی کتابوں میں پاکستانی مصنفین کو شامل کر کے ملکی سلامتی کو خطرے میں ڈال دیا ہے۔ ان کتابوں میں جن پاکستانی مصنفین کی تحریریں شامل کی گئی ہیں، ان کے نام یہ ہیں: علامہ اقبال، جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض، مولوی عبدالحق، مشتاق احمد یوسفی اور ناصر کاظمی۔ معترضین کی بصارت اور بصیرت کی داد دینی چاہیے کہ وہ اردو کی درسی کتابوں سے ان اکابر کو محض اس لیے خارج کرنا چاہتے ہیں کہ یہ پاکستانی ہیں۔ کل معترضین یہ بھی کہیں گے کہ تاج محل کو دیکھنا مناسب نہیں کیونکہ شاہجہاں نے اسے جس کے زیرِ نگرانی تعمیر کرایا تھا، اس کا نام احمد معمار لاہوری تھا۔

ڈاکٹر نارنگ کی خدمات کے اعتراف میں حال ہی میں علی گڑھ کے رسالے ''الفاظ'' کا ایک خصوصی شمارہ شائع ہوا ہے، جسے ڈاکٹر نورالحسن نقوی نے مرتب کیا ہے۔ اس میں ڈاکٹر نارنگ کے علمی و ادبی کاموں اور شخصیت پر شمس الرحمان فاروقی، ڈاکٹر گیان چند، فضیل جعفری اور مغنی تبسم وغیرہ نے مضامین لکھے ہیں۔

شمس الرحمان فاروقی کے مضمون کا آغاز ان الفاظ سے ہوتا ہے:

''پیارے گوپی چند نارنگ! دنیا مجھے اور آپ کو دوست سمجھتی ہے۔ لیکن کچھ لوگ ہمیں رقیب بھی ثابت کرنا چاہتے ہیں۔ چلیے مجھے اس پر کوئی خاص اعتراض نہیں۔ کیونکہ ہم دونوں ہی عروسِ اردو کے عاشق و دلدادہ ہیں اور جب معشوق ایک ہو اور عاشق دو تو رقابت کے پہلو نکل ہی آتے ہیں۔ جب آپ کی کوئی اچھی تحریر دیکھتا ہوں تو رشک آتا ہے کہ کاش یہ میں نے لکھی ہوتی۔ کبھی میری بھی کسی ٹوٹی پھوٹی تحریر کو دیکھ کر آپ کا بھی جی للچاتا ہوگا۔''

یہ پڑھ کر ہمیں ایک واقعہ یاد آ گیا۔ ایک مرتبہ حبیب جالب نے ناصر کاظمی مرحوم سے کہا :
''جب کبھی آپ کی کوئی غزل کسی رسالے میں دیکھتا ہوں، دل میں خواہش پیدا ہوتی ہے کہ کاش یہ غزل میرے نام سے چھپتی۔'' ناصر کاظمی نے شکریہ ادا کیا۔ کچھ دیر بعد حبیب جالب نے پوچھا: ''میری غزل دیکھ کر آپ کا ردِ عمل کیا ہوتا ہے؟'' ناصر کاظمی نے کہا۔ ''خدا کا شکر ادا کرتا ہوں کہ یہ غزل آپ ہی کے نام سے چھپی۔''

''الفاظ'' میں سب سے دلچسپ مضمون طنز و مزاح نگار مجتبٰی حسین کا ہے۔ وہی مجتبٰی حسین، جنہوں نے اپنے نام کے ایک پاکستانی نقاد کو یہ ناقابلِ تلافی نقصان پہنچایا ہے کہ اب موصوف کی تنقیدی کتابوں کو بھی لوگ مزاحیہ کتابیں سمجھ کر پڑھتے ہیں اور مایوس نہیں ہوتے۔

مجتبٰی حسین کے مضمون کے دو ٹکڑے آپ بھی ملاحظہ فرمائیے:

''پروفیسر نارنگ کی سب سے بڑی خوبی جو مجھے نظر آتی ہے وہ یہ کہ اردو کے مصروف ترین استاد ہیں۔ ان بارہ تیرہ برسوں میں جب بھی انہیں دیکھا کسی نہ کسی کام میں مصروف پایا۔ مرہٹی میں ایک کہاوت ہے، گھوڑے کو بیٹھی ہوئی حالت میں دیکھا نہیں جا سکتا۔ کام کے معاملے میں پروفیسر نارنگ بھی گھوڑے کی سی طاقت رکھتے ہیں۔ گھوڑے کی بات میں نے اس لیے کی ہے کہ پروفیسر نارنگ میں کام کرنے کی جو توانائی ہے اس کو جانچنے کے لیے ''مین پاور'' کی جگہ ''ہارس پاور'' کی اصطلاح بھی ضروری ہے۔ اچھا برا، چھوٹا بڑا کوئی کام ایسا نہیں جو وہ نہ کرتے ہوں۔ کام چاہے گھر کا ہو یا یونیورسٹی کا، ادب کا ہو یا کلچر کا ہر کام یکساں خلوص اور لگن کے ساتھ کرتے ہیں۔ اپنے شاگردوں کی رہنمائی یہ کریں گے، ادیبوں کو گمراہ یہ کریں گے، ادبی محفلوں میں تقریر یہ کریں گے، تقاریب کا اہتمام یہ کریں گے، ریڈیو پر بھی سنائی دیں گے، ٹیلی ویژن پر بھی دکھائی دیں گے۔ دوستوں کی خانگی تقاریب میں یہ حصہ لیں گے۔ شادی میں یہ موجود ہوں گے، جنازے میں یہ شریک ہوں گے، یونیورسٹیوں کی سلیکشن کمیٹیوں میں یہ موجود ہوں

گے۔ سرکار کی مشاورتی کمیٹیوں میں یہ شامل کیے جائیں گے۔ آج بمبئی میں ہیں تو کل حیدرآباد میں ہوں گے۔ حیدرآباد سے نکلیں گے تو بنگلور میں جا ٹپکیں گے یا لکھنؤ میں جا براجیں گے۔ بعض دفعہ انہیں دہلی سے بمبئی جانا ہو تو سیدھے بمبئی نہیں جائیں گے بلکہ براہ لندن بمبئی جائیں گے۔ لندن بھی سیدھے نہیں جائیں گے بلکہ براہ ٹوکیو، لاس اینجلس، وسکانسن، واشنگٹن، شکاگو اور ٹورانٹو ہوتے ہوئے لندن جائیں گے۔ دہلی سے بمبئی جانے کے لیے پروفیسر نارنگ کا شارٹ کٹ یہی ہے۔

پروفیسر نارنگ کو دیکھ کر آپ صحیح معنوں میں خوش ہونا چاہتے ہوں تو انہیں تقریر کرتے ہوئے دیکھیے اور استطاعت ہو تو سنیئے بھی۔ میں ان کی تقریر کا قائل بھی ہوں اور قتیل بھی۔ جب بولنے کھڑے ہوتے ہیں تو لگتا ہے پوری اردو تہذیب بول رہی ہے۔ لہجہ کی شائستگی و حلاوت، اس کا اتار چڑھاؤ، استدلال کی معقولیت، لفظوں کا انتخاب، خیالات کی فراوانی، بولنے کی روانی ان سب کے امتزاج کا نام پروفیسر نارنگ کی تقریر ہے۔ ہمارے ہاں ایسے مقرر تو بہت ہو سکتے ہیں جو بولتے ہیں تو لگتا ہے پھول جھڑ رہے ہیں۔ پروفیسر نارنگ بولتے ہیں تو منہ سے صرف پھول ہی نہیں بلکہ پھل بھی جھڑتے ہیں۔ یعنی جو باتیں وہ کہتے ہیں وہ کارآمد، پرمغز اور مفید بھی ہوتی ہیں۔ اردو والوں کے حصے میں پھول بہت آ چکے، اب پھل بھی آنے چاہییں۔ ہوا میں باتیں کرنا پروفیسر نارنگ کو نہیں آتا۔ جذباتی باتوں سے گریز کرنے کے باوجود ہر جلسے پر سامعین کی تالیاں وصول کرتے جاتے ہیں۔ نہایت نپی تلی، سوچی سمجھی بات کرتے ہیں۔ وہ اپنے واضح، صاف اور کھلے ہوئے استدلال اور تنقیدی بصیرت کے ذریعے ذہن کی گرہیں کھولتے چلے جاتے ہیں۔ موضوع ان کی تقریر میں پہنچ کو خود بخود نکھرتا سنورتا اور بنتا چلا جاتا ہے۔ لفظ اور خیال میں ایک ایسی گہری مطابقت ہوتی ہے کہ مسئلہ خود بخود حل ہونے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ گتھیاں خود بخود سلجھنے لگ جاتی ہیں۔ ان کی تقریر کو سننا بھی ایک خوش گوار اور انوکھے تجربے سے کم نہیں۔ میں نے انہیں بعض لوگوں کی اشتعال انگیز تقریروں کے بعد بھی خیال انگیز تقریر کرتے ہوئے سنا ہے۔ تہذیب اور شائستگی کا دامن ان کے ہاتھ سے آج تک نہیں چھوٹا۔

(تکبیر، کراچی، ۱۸ جون ۱۹۸۷ء)

صغرا مہدی

گوپی چند نارنگ: اس عہد کا ایک اہم نام

گوپی چند نارنگ کے علمی اور ادبی کاموں، ان کے تنقیدی نظریات، ان کی لسانیات کے متعلق ان کی کتابوں، ان کی انیس شناسی، خسرو کا ہندوی کلام، فکشن کی تنقید کے بارے میں میری جیسی کم سواد طالبہ کے لیے ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے اور ایک بات یہ بھی ہے کہ ان پر لکھنے والوں کی کمی نہیں ہے۔ دور جیسے جیسے زمانہ گذرتا جائے گا، ان کے کاموں کی تنقید و پرکھ ہوگی اور قدر و قیمت متعین ہوگی۔

میں نارنگ صاحب کی شخصیت کے چند پہلوؤں پر روشنی ڈالنا چاہوں گی جن سے میں متاثر ہوئی ہوں۔

نارنگ صاحب کا ذکر میں اپنے گھر لڑکپن سے سنتی آئی تھی، اردو والوں کا ہمارے گھر میں آنا جانا بھی تھا اور ذکر فکر بھی۔ عابد صاحب کا اکثر یونیورسٹیوں سے مختلف حیثیتوں سے تعلق تھا۔ محی الدین زور، عبدالقادر سروری، ڈاکٹر تاراچند (میں ان کو بھی اردو والوں میں سمجھتی تھی اور اب بھی سمجھتی ہوں)، سر تیج بہادر سپرو، مسعود حسن رضوی ادیب، امتیاز علی عرشی، مالک رام، قاضی عبدالودود، مختارالدین احمد، رشید احمد صدیقی، خواجہ احمد فاروقی اور ان ہی کے توسط سے نوجوان گوپی چند نارنگ کا ذکر بھی ہوتا۔ ان کے خطوط بھی دیکھنے کو ملتے جن کا انداز اور لکھائی بہت کچھ خواجہ صاحب سے ملتی تھی۔ عابد صاحب کے علاوہ سیدین صاحب بھی ان کا ذکر کرتے تھے خاص طور امریکہ کے قیام کے حوالے سے۔ مگر ذاتی طور پر ستر کی دہائی کے شروع میں مَیں نے انھیں جاننا شروع کیا۔ ویسے تو یہ کل کی بات لگتی ہے مگر حساب لگائیے تو تیس پینتیس برس سے زیادہ کا عرصہ ہوگیا ہے اور یہ عرصہ کسی کو اچھی طرح جاننے کے لیے اتنا بھی کم نہیں ہے، پھر جبکہ آپ کے ذاتی تعلقات بھی ہوں، استاد شاگرد کا رشتہ بھی ہو (پی ایچ ڈی کی سطح پر جو بہت کم عمری میں نہیں کی جاتی ہے عام طور پر کم از کم میں نے نہیں کی)، ان کی سربراہی میں دس بارہ سال ان کے رفیق کار کی حیثیت سے کام بھی کیا ہو اور ان سے بحث و مباحثہ بھی، اور ہنسی مذاق بھی کیا ہو، تب تو یہ تعلق اور بھی قریبی ہو جاتا ہے۔

نارنگ صاحب کی جس خوبی نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا ہے وہ ہے ان کی نفاست،

لباس میں، رہن سہن میں، نشست و برخاست میں، گفتگو میں اور یہاں تک کہ غصے میں بھی وہ ایسے Careful ہیں جو Careless ہونے کا پوز نہیں بناتے ہیں۔ دوسرے ان کی بے پناہ کام کرنے کی عادت چاہے وہ علمی کام ہوں چاہے انتظامی۔ میں سمجھتی ہوں کہ انتظامی کام بھی ایک طرح سے علمی کاموں کا حصہ ہیں۔ لوگوں کی آنکھوں نے دیکھا کہ نارنگ کیسے ادارے بناتے ہیں، ان کو ترقی دیتے ہیں اور ان کی سربراہی میں اداروں میں علمی کام کے ساتھ ساتھ سمینار کانفرنسیں کیسے ہوتی ہیں۔ کچھ لوگوں کے ہاتھوں میں اس کی باگ ڈور آئی تو وہ کچھ نہیں کر سکے مگر ان جگہوں پر پہنچنے کی بھاگ دوڑ میں لگے رہے جن پر نارنگ تھے یا ان کے ہونے کا خوف تھا۔

شعبۂ اردو کو مسعود حسین خاں کی مدد سے جس طرح گوپی چند نارنگ نے بنایا اس کو شہرت اور معیار بخشا اور اس کو بنانے میں انھیں گملوں کو اٹھاتے ہوئے بھی دیکھا گیا۔ ڈھونڈ ڈھونڈ کے قابل اساتذہ کو شعبہ میں لائے، ان اساتذہ کو جو ایک عرصہ سے پی ایچ ڈی کر رہے تھے اُکسا اُکسا کر ان کے مقالے مکمل کرا کر ان کو ڈگریاں دلوائیں۔ با قاعدہ مہم چلائی کہ ایم اے میں زیادہ سے زیادہ طلبا کا داخلہ ہو۔ پی ایچ ڈی میں داخلے ہوں۔ قومی اور بین الاقوامی سمینار کرائے۔ پاکستان سے ادیبوں کے آنے کا سلسلہ شروع کیا۔ (آج یہ بات شاید اہم نہ لگے کہ آئے دن پاکستانی ادیب و شاعر اور صحافی ہندوستان میں آتے رہتے ہیں) لیکن یہ راستہ نارنگ صاحب نے کھلوایا۔ اس طرح شعبۂ اردو اخباروں کی سرخیوں میں آ گیا۔ اسی طرح انھوں نے این سی ای آر ٹی کی کورس کی اردو کتابوں کی تدوین میں نمایاں خدمات انجام دیں۔ اپنے شعبہ اور اسکول کے قابل اساتذہ کی مدد سے بہترین کتابیں تیار کیں اور اب ساہتیہ اکادمی میں پہلے وائس چیئرمین کی حیثیت سے اور اب چیئرمین کی حیثیت سے انھوں نے دوسری زبانوں کے ساتھ ساتھ اردو کے فروغ کے لیے جو کام کیے ہیں ان کو گنوانے کی ضرورت نہیں ہے۔ ہندوستان کے دور دراز جگہوں کے اردو کے ادیبوں اور صحافیوں کو وہ ساہتیہ اکادمی کے پلیٹ فارم پر لائے اور اس طرح اب اردو کے توسط سے ساہتیہ اکادمی بھی اخبار کی سرخیوں میں رہتی ہے۔

ہندوستان سے باہر بھی نارنگ صاحب اردو کے فروغ میں اہم رول ادا کر رہے ہیں۔ جو لوگ باہر جاتے ہیں اور اب کون ہے جو باہر نہیں جاتا، اب اپنی سسرال کے لوگوں کے بلاوے پر جائیں یا بچوں سے ملنے، ان کے عالم سفر پر روانہ ہونے کی اطلاع اخباروں میں آتی ہے۔ واپسی پر سفر کی روئداد اور جوڑ توڑ کر باہر کے ملکوں میں کانفرنسوں اور مشاعروں میں جاتے ہیں تب تو یہ سب کرتے ہی ہیں، خیر یہ تو جملہ ہائے معترضہ تھے۔ یہ سب لوگ اردو کی تازہ بستیوں میں نارنگ صاحب کی تحریروں اور تقریروں کی

شہرت کے گواہ ہیں۔

نارنگ صاحب کی ایک اور خصوصیت سے میں بہت متاثر ہوں کہ وہ ہمارے فورتھ کلاس کے لوگوں سے اسی عزت اور اسی انداز سے پیش آتے ہیں جس طرح فرسٹ گریڈ رفقاء کار سے۔ وہ اپنے مہمانوں کے ان ڈرائیوروں کی بھی خاطر تواضع کرنا نہیں بھولتے جو ان کے مہمانوں کو ڈرائیو کر کے ان کے گھر لاتے ہیں، وہ بذات خود ان سے ملتے بھی ہیں اور خیریت بھی پوچھتے ہیں۔

میں دو واقعات کا ذکر کرنا چاہوں گی بغیر کسی کمینٹ کے، میرے خیال میں جو لوگ ایمانداری سے نارنگ صاحب کو سمجھنا چاہتے ہیں سمجھ جائیں گے۔

کئی سال ہوئے نہرو میموریل میوزیم تین مورتی میں ہندستانی زبانوں کا سمینار تھا۔ اردو کے چند ہی لوگ تھے جن میں ایک خاکسار بھی تھی۔ اردو پر نارنگ صاحب بولنے والے تھے۔ اس سوال پر کہ صرف اردو ہی کے لیے یہ کیوں کہا جاتا ہے کہ یہ سیکولر زبان ہے؟ اس کا جواب گوپی چند نارنگ نے اپنی فصیح و بلیغ مگر عام فہم مدلّل تقریر میں 45 منٹ میں اس طرح دیا کہ ہال میں پن ڈراپ خاموشی تھی اور اپنے بیگانے سب نے خوب داد دی۔

دوسرا واقعہ یہ ہے کہ ابھی دو تین سال پہلے نارنگ صاحب کا کوئی تہنیتی جلسہ تھا، پدم بھوشن ملنے کی خوشی میں یا ان کی سالگرہ کا، یاد نہیں۔ اس میں مرحوم نثار احمد فاروقی بھی مبارکباد دینے والوں میں تھے۔ انھوں نے نارنگ صاحب سے اپنے دیرینہ تعلقات کا ذکر کرتے ہوئے ہنسی مذاق میں میر کا یہ شعر پڑھا:

بات کرنی تک نہ آتی تھی تمھیں
یہ ہمارے سامنے کی بات ہے

اور لوگوں کا تو مجھے معلوم نہیں مجھے یہ بات اس وقت نامناسب لگی اور میں نے نارنگ صاحب کی طرف دیکھا تو وہ مسکرا رہے تھے۔ آخر میں نارنگ صاحب نے اپنی شکریہ کی تقریر میں اشارہ کرتے ہوئے کہا کہ آپ سبھی لوگ جانتے ہیں اردو میری مادری زبان نہیں ہے۔ میں نے اردو اہل زبان سے سیکھی، ایسے اہل زبان سے جنھوں نے جامع مسجد کی سیڑھیوں سے زبان کو جانا ہے۔

نارنگ صاحب اُردو دنیا کے صاحب اثر انسان ہیں۔ ان کے دوستوں، نیازمندوں، عقیدت مندوں کا بڑا حلقہ ہے۔ بعض لوگ ان سے امیدیں باندھ لیتے ہیں وہ پوری نہ ہونے پر ان سے خفا ہی نہیں ان کے مخالف بھی ہو جاتے ہیں۔ کچھ غرض پوری ہونے پر ان کو آنکھیں دکھانے لگے ہیں۔

کچھ لوگ دل میں ان سے رشک کرتے ہیں مگر بظاہر ہنس کر ملتے ہیں، بعض اس لیے ان کے پیچھے لگے رہتے ہیں کہ ان کے ساتھ رہنے میں فائدہ ہے۔ کم ہی سہی ان کے بے غرض مخلص دوست بھی ہیں، قدردان اور عقیدت مند بھی ہیں، یہ جب لکھ رہی ہوں تو خیال آرہا ہے کہ مخلص اور وفادار دوست تو کم ہی ہوتے ہیں۔ بہرحال وہ دوست دشمن سب سے نباہتے ہیں۔

نارنگ صاحب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ جن بڑوں کے درمیان ان کی زندگی گزری ہے، وہ ان کا ذکر اپنی تقریر وتحریر میں کرنا نہیں بھولتے۔ نارنگ صاحب ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی یادگار ہیں اور اس تہذیب کی دین اردو زبان کے عاشق اور خادم۔ ان کا سلسلہ ان یادگار زمانہ لوگوں سے ملتا ہے جنھوں نے ہندوستان کی تہذیب اور اردو زبان پر اپنی چھاپ چھوڑی ہے۔ یہ بات کہتے ہوئے میں یہ بھی جانتی ہوں کہ ہر عہد کا ایک سانچا ہوتا ہے، سانچے ٹوٹتے اور بنتے ہیں مگر کسی میں ہمیں گزرے زمانے کے لوگوں کا پرتو بھی نظر آجائے تو بڑی بات ہے۔ اس طرح قدریں زمانے کے ساتھ ساتھ افراد کے ذریعے منتقل ہوتی رہتی ہیں۔

آزادی کے بعد نامساعد حالات میں جن لوگوں نے ہندوستان میں اردو کی بقا، اس کے فروغ کے لیے اپنے تن من دھن سے خدمت کی ہے گوپی چند نارنگ نے ان لوگوں کی آنکھیں دیکھی ہیں، ان سے علم حاصل کیا ہے، ان کی صحبت سے فیض اٹھایا ہے اور ان کی سرپرستی میں اردو زبان کی خدمت، ترقی اور فروغ کا جو عزم کیا تھا وہ آج تک اسی عزم ویقین اور ہمت و بہادری سے اس کام کو کررہے ہیں۔ اردو زبان کا جہاں بھی ذکر آئے گا گوپی چند نارنگ کا ذکر آنا ناگزیر ہے۔ بلاشبہ گوپی چند نارنگ کا نام اس عہد کا اہم نام ہے۔ آخر میں یہ صرف کہنا چاہوں گی:

اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

محمد ایوب واقف

علوم وفنون کا خزینہ

گوپی چند نارنگ

حصول علم کسی فرد خاص یا جماعت کی میراث ہرگز نہیں ہوتی۔ قدرت اپنی مرضی ومنشا کے عین مطابق اس عطیۂ گرانمایہ سے جسے اور جب چاہتی ہے نواز دیا کرتی ہے۔ قدرت کے اس کارِ عظیم میں کسی کا عمل دخل نہیں، البتہ شوق اور جذبہ جسے ہم قدرت کا دوسرا عطیہ سمجھ سکتے ہیں علم کی بنیاد کو موثق اور موضح بناتا ہے، کیونکہ شوق اور جذبہ کی عدم موجودگی میں کسی بھی بڑے اور قابلِ احترام کام کا ہفت خواں طے نہیں کیا جاسکتا اور علوم وفنون کا نادر اور کمیاب خزینہ اور سرچشمہ بننے کے لیے تو خستگی اور درماندگی کا طریق تج کر چراغ علم وفن کی حسین وجمیل ضیا پاشیوں کا سلسلۂ خوشگوار قائم و دائم کرنا پڑتا ہے۔ ہر عہد میں خدا کی تخلیق کردہ انسانی بستیوں میں علم وادب کی ایسی کچھ شخصیتیں ضرور نظر آتی ہیں جنھوں نے اپنی علمی فضیلتوں، صلاحیتوں اور استقامتِ ذہنی وقلبی کے سبب جمہور کے دلوں پر اپنی سلطنتیں قائم کی ہیں ایسی ولولہ انگیز اور ابتہاج و جالات کی فرخندہ لہریں اٹھانے والی شخصیتوں کے نام گنانے کی ضرورت نہیں۔

ان کے کارناموں کے نقش سب اجاگر ہیں

ہمارے عہد کی کسی ایسی شخصیت کا انتخاب کرنے کے لیے اگر ہم سے کہا جائے جس نے علم وادب کی دنیا میں حینِ حیات ہی وقیع وعظیم مقام حاصل کرلیا ہو تو اس ایک قابلِ فخر اور قابلِ احترام شخصیت کا نام یقیناً گوپی چند نارنگ ہوگا۔ جی ہاں! گوپی چند نارنگ علوم وفنون کی دنیا کا ایک ایسا محترم نام جس کی ذات سے غیر معمولی فکر ونظر کے نقشِ ہائے رنگ رنگ کی جلوہ سامانیوں کا اعتبار قائم ہے۔ جس کے علمی وتحقیقی اور ادبی ولسانی کارناموں کا دائرہ اس قدر وسیع ہے کہ جس پر فخر نہ کرنا بددیانتی، نامعقولیت اور کج فہمی کی کھلی دلیل ہے۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ ہمارے درمیان گوپی چند نارنگ جیسا ذی ادراک اور ذی شعور (COGNIZANT) انسان موجود ہے۔

میں اس بات کو اکثر بڑے فخر وامتیاز اور انبساط وابتہاج کے ساتھ کہا کرتا ہوں کہ میری زندگی علم وادب کے اربابِ کمال کے درمیان گذری ہے۔ دارالمصنفین اعظم گڑھ کے بلند نگاہ اور اعلیٰ ظرف مصنفین اور اہل قلم سے لے کر عروس البلاد ممبئی کے تاجورانِ شعر وادب تک کے بیشتر قد

آ ور شعرا اور ماہرین نقد و ادب کی مقالہ خوانیوں اور بلیغ اور پُر فکر (THOUGHTFUL) تقاریر سے لطف اندوز ہوا ہوں، لیکن مجھے اس بات کا اعتراف کر لینے میں ذرا بھی پس و پیش نہیں کہ جناب گوپی چند نارنگ کی مقالہ خوانی اور تقاریر میں موضوعات کی افہام و تفہیم اور ادبی سخن پذیری کا جو طریقۂ دلنواز میں نے دیکھا اور محسوس کیا اس کی مثالیں میرے سامنے بہت کم ہیں۔ ایسا کبھی میں نے دیکھا ہی نہیں کہ گوپی چند نارنگ ادب و ثقافت کے پلیٹ فارم سے کسی گہرے اور گمبھیر موضوع پر تقریر کر رہے ہوں یا کوئی مقالہ پڑھ رہے ہوں اور ان کی تقریر اور مقالہ خوانی کے دوران ان کے سامعین اور مخاطبین مسحور اور حیرت زدہ نہ ہوئے ہوں۔ گوپی چند نارنگ صاحب کا یہ وصف قابلِ لحاظ ہے کہ اپنی تقریر اور تحریر میں وہ موضوع کے ساتھ پورا انصاف کرتے ہیں۔ تحلیل و تجزیہ اور مقابلہ و محاکمہ کا ان کا طریقہ اتنا واضح اور غیر جانبدار ہوتا ہے کہ زبان سے داد و تحسین کے کلمات کی ادائیگی ضروری ہو جاتی ہے۔ علم و ادب کی دنیا میں مکاری، زمانہ سازی اور منافقت (DISSIMULATION) کی بیماری جڑ پکڑ رہی ہے، اچھے اچھوں کے خیالات و نظریات نامعقولیت اور مشتبہ چال چلن (DISREPUTABLENESS) کے حامل ہوتے جا رہے ہیں لیکن ایسے نامساعد حالات میں بھی گوپی چند نارنگ کا ذہن ہر طرح کی کج رویوں سے محفوظ ہے۔ اپنی تحریروں اور تقریروں میں انھوں نے حق و انصاف، توازن و اعتدال اور شائستگی کی روش اختیار کی ہے۔ ان کی گلفشانی گفتار ان کی بلند نگاہی اور وسیع النظری کے پیشِ نظر اور دلپذیر ہو جایا کرتی ہے۔ زندہ دلی ان کی زندگی کا وہ طریقہ ہے جو بادی النظر ہی میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔

ممبئی ہندوستان کا ایک بڑا کاروباری اور صنعتی شہر ہے لیکن یہاں علمی و ادبی مجلسوں کا انعقاد بھی ہوتا رہتا ہے۔ ممبئی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو، گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر اور مہاراشٹرا اسٹیٹ اردو اکیڈمی وغیرہ کی جانب سے جو جلسے منعقد ہوتے ہیں ان میں بیرونی ممبئی کے ماہرین علوم و فنون کو بھی مدعو کیا جاتا ہے۔ میں چونکہ عرصۂ دراز سے ممبئی میں ہی مقیم ہوں اس لیے مذکورہ اداروں کے جلسوں اور سمیناروں میں شریک ادبا و شعرا سے بالمشافہ بات چیت اور تبادلۂ خیالات کا موقع ملتا رہا ہے۔ گوپی چند نارنگ سے ملاقات کے اسباب یہی جلسے اور سمینار رہے ہیں۔ ان سے پہلی ملاقات کب ہوئی یہ بتانا تو اب مشکل ہے لیکن اب تک کی آخری ملاقات ممبئی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے ایک سمینار میں ہوئی۔ ممبئی یونیورسٹی کا یہ سمینار ''اردو میں رامائن اور مہابھارت کی روایت'' کے سنجیدہ موضوع پر انعقاد پذیر ہوا تھا۔ گوپی چند نارنگ صاحب مذکورہ موضوع سے متعلق اگر چہ مقالہ لکھ کر لائے تھے، لیکن جب وہ مقالہ پڑھنے کی غرض سے مائک پر تشریف لائے تو مقالہ ایک طرف رہا انھوں نے ''اردو میں رامائن اور مہابھارت کی روایت'' پر مقالے کا سہارا لیے بغیر ایک گھنٹے کی رواں دواں تقریر کر ڈالی۔ انتہائی طور پر معلوماتی تقریر کو انھوں نے ایسے بلیغ، مؤثر اور اثر انگیز انداز میں پیش کیا کہ سمینار میں موجود لوگ انگشت بدنداں رہ گئے۔ گوپی چند نارنگ صاحب کو میں نے ہمیشہ

یہی طریقہ اختیار کرتے دیکھا ہے کہ وہ دیے گئے موضوعات سے متعلق مقالہ لکھ کر تو لے آتے ہیں، لیکن جب مائیک پر تشریف لاتے ہیں تو مقالہ دھرا کا دھرارہ جاتا ہے اور وہ فکر انگیز طویل و بسیط تقریر کر کے اپنی جگہ پر بیٹھ جاتے ہیں۔ یہ صورتِ حال ان کے عمیق اور گہرے مطالعہ اور سوچ کی غمازی کرتی ہے۔ گوپی چند نارنگ کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا انتہائی طور پر مشکل ہے کہ وہ اعلیٰ مصنف اور مقالہ نگار ہیں یا اعلیٰ اور خوش بیان مقرر۔ بیک وقت یہ دونوں خوبیاں خدا نے ہر کسی کو کہاں دے رکھی ہیں۔ ان خوبیوں کا تاج تو ہمارے گوپی چند نارنگ کے سر پر ہی ہے۔ طوفان کے سے دبدبے اور آبشار کے سے جھم جھمے سے لطف اندوز ہونا ہے تو گوپی چند نارنگ کی فکر انگیز تقاریر سنی جائیں۔

گوپی چند نارنگ صاحب کو پہلی بار جب میں نے دیکھا تھا تو ان کے پروقار سراپے، ڈھیلے ڈھالے لیکن صاف ستھرے اور خوش نما لباس، چوڑی اور علم کی روشنی سے تمتماتی پیشانی، چہرے کی متانت اور سنجیدگی، روشن، متجسس اور متلاطم آنکھوں اور ذہانت و فطانت سے لہلہاتے ہوئے ان کے اندازِ گفتگو سے بہت متاثر ہوا۔ ان کی شخصیت کے تعلق سے میرا یہ تاثر نہ تو کبھی دھندلا ہوا اور نہ ہی اس میں منفی قسم کی کوئی تبدیلی آئی بلکہ جیسے جیسے ان سے رسم و راہ بڑھی اور خط و کتابت کا سلسلہ قائم ہوا ان کی خوش طبعی، ان کے رفیع اخلاق ان کی شرافت، ان کے حسنِ مذاق، ان کے خلوص و محبت اور ان کی نکتہ سنجی اور خود اعتمادی اور کبھی کبھار کے ان کے مزاح و ظرافت میں نہائے ہوئے جملوں سے میں بہت بہرہ ور ہوا۔ خدا کرے ان کے ساتھ میرے تعلقات وارتباط میں پیہم استواری اور استحکام آتا رہے۔

اس وقت جب کہ میں گوپی چند نارنگ صاحب کی ہمہ جہت شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر اپنی یادداشتوں کو قلمبند کر رہا ہوں ایک واقعہ یاد آ رہا ہے۔ نارنگ صاحب مہاراشٹر اسٹیٹ اردو اکیڈمی کے ایک جلسے میں شرکت کی غرض سے ممبئی آئے ہوئے تھے۔ اکیڈمی کا یہ جلسہ ممبئی کے سدھنم کالج کے ہال میں منعقد کیا گیا تھا۔ اس جلسے میں بیرونِ ممبئی کے کئی بڑے ادیب شریک تھے۔ جب نارنگ صاحب کے بولنے کی باری آئی تو انھوں نے حسبِ دستور نہایت سلیس و شیریں اور علمی و ادبی شان و لطافت رکھنے والی تقریر سے وہ ماحول پیدا کر دیا تھا کہ بس دیکھنے اور محسوس کرنے سے تعلق رکھتا تھا۔ اسی تقریر میں انھوں نے ایک مقام پر ترقی پسند تحریک اور اس تحریک سے وابستہ شعرا و مصنفین کی بلند حیثیت کا اعتراف کرتے ہوئے چند تعریفی و توصیفی جملے بھی استعمال کیے۔ ان کی تقریر کے عین اختتام پر دورانِ بحث شرکائے جلسہ میں سے ایک صاحب نے گوپی چند نارنگ کی ترقی پسند تحریک کی تعریف و توصیف پر اعتراض کرتے ہوئے کہا کہ گوپی چند نارنگ کل تک تو ترقی پسند تحریک کے خلاف تھے آج اس کے مداحوں میں کیسے شامل ہو گئے۔ نارنگ صاحب نے اس اعتراض کا مدلل جواب دیا۔ جلسے کے دوسرے یا تیسرے دن میں نے بمبئی کے ایک اخبار کو ایک مختصر سا مضمون اس تعلق سے روانہ کیا۔ میں نے اپنے مضمون میں بہت واضح طریقے سے لکھا تھا کہ ادب کے تعلق سے کوئی بھی رائے حتمی اور آخری نہیں ہوتی۔ ادبی رجحان اور نظریے کا مقام و مرتبہ

قرآن مجید کے فرمان جیسا نہیں ہوتا کہ جس میں تبدیلی کا خیال بھی نہیں لایا جاسکتا، لیکن ادب میں نظریہ سازی کے اصول وضوابط بنتے بگڑتے رہتے ہیں۔ جو شخص کتب ورسائل کے مستقل مطالعہ اور غوروفکر میں جتنا غرق رہے گا، اس کے یہاں نظریوں کی تبدیلی کے امکانات اتنے ہی زیادہ ہوں گے اور جو شخص مطالعہ کرے گا ہی نہیں سوچ بچار سے بیگانگی اختیار کرے گا اس کا ذہن متحرک نہیں ہوگا اور جب ذہن متحرک نہیں ہوگا تو افکار وخیالات میں تبدیلی نہیں آئے گی۔ گوپی چند نارنگ کا مطالعہ مثالی ہے۔ دیس بدیس کے فلسفے، ادبی وثقافتی محرکات، رجحانات اور انکشافات پر ان کی گہری نظر رہتی ہے۔ ایسے شخص کا ذہن متحرک نہ ہوتو تعجب ہوگا۔

گوپی چند نارنگ صاحب بلوچستان کے ایک مقام ڈکی (DUKKI) میں یکم جنوری ۱۹۳۱ء کو پیدا ہوئے چونکہ ان کی تاریخ پیدائش میں کوئی غلطی نہیں ہے اس لیے بلاتکلف کہا جاسکتا ہے کہ اب وہ تقریباً ستر (۷۰) سال کے ہونے والے ہیں۔ ۱۹۵۴ء میں انھوں نے دلی کالج سے اردو میں ایم اے کیا اور اسی سال فارسی زبان میں آنرز کرنے کا فخر بھی انھیں حاصل ہوا۔ اردو کے ساتھ فارسی میں لیاقت حاصل کرنے کا مطلب یہ ہوا کہ اظہار خیال کے لیے طے شدہ اپنی زبان کو انھوں نے کیل کانٹے سے لیس کردیا۔ اگر یہ تسلیم کرلیا جائے کہ اردو میں ایم اے کرنے کے ساتھ ہی ساتھ انھوں نے باقاعدگی کے ساتھ لکھنا شروع کردیا تھا تو پھر بلاشبہ ان کی تصنیفی وتالیفی زندگی کم وبیش پچاس برس پر محیط ہے۔ اس پورے عرصے میں انھوں نے اپنی زندگی کو حددرجہ کارآمد اور کشادہ (OUT SPREAD) بنانے میں چین اور سکون کو اپنے اوپر حرام کرلیا۔ سستی شہرت کے حصول کے لیے جس طرح کے شارٹ کٹ اور کاسہ لیسی (PARASITISM) کی ضرورت عام طور پر ہوا کرتی ہے نارنگ صاحب ان ہتھکنڈوں سے ہمیشہ دور رہے۔ ان کی شہرت، مقبولیت اور ہردلعزیزی ان کے کام کی صداقت (AUTHENTICITY) اور اصابت کی مرہونِ منت ہے۔

گوپی چند نارنگ صاحب نے ابتدائی مطبوعات ''اردو تعلیم کے لسانیاتی پہلو'' ''اردوئے دہلی کی کرخنداری بولی'' (انگریزی) اور ''ہندوستانی قصّوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' سے لے کر ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' اور ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' تک کا تصنیفی وتالیفی سفر جس کامیابی کے ساتھ طے کیا ہے اس کی مثال ان کے معاصرین میں بہت کم لوگوں کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔ راقم نے گوپی چند نارنگ صاحب کی تقریباً تمام کتابوں کا مطالعہ کیا ہے۔ یوں تو ان کی ہر کتاب کا مطالعہ لطف دیتا ہے لیکن ''سفر آشنا'' ''اسلوبیاتِ میر'' ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' ''امیر خسرو کا ہندوی کلام'' ''اقبال کا فن'' ''لغت نویسی کے مسائل'' اور ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' وغیرہ کتابوں کو پڑھ کر میری معلومات میں بے پناہ اضافہ ہوا۔ انھوں نے جن کتابوں کو ترتیب دیا ہے، ان سے بھی ان کی بے پناہ صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا

ہے۔ ترتیب وتدوین کا کام بھی کچھ آسان نہیں ہوتا۔ فکر ونظر کی تھوڑی سی تہی مائیگی بھی ترتیب و تدوین کے حسن کو ضائع کرسکتی ہے۔ جس ادبی شخصیت یا جس علمی وادبی موضوع پر دوسرے اہل علم و اہل قلم کی نگارشات جمع وترتیب کے مراحل سے گذاری جاتی ہیں انھیں انصاف کی صاف وشفاف عینک سے دیکھنا پڑتا ہے اور اس بات کی جانچ پڑتال ضروری ہوتی ہے کہ کہیں بے جا مبالغہ آرائی یا پھر کہیں غیر ضروری عیب جوئی کا نقص ترتیب کے کام کو بگاڑ تو نہیں رہا ہے۔ اس لیے کہ اس طرح کی غلطیوں سے دشنام والزام تراشی کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ صاحب کی افتادِطبع اور ان کی ذمہ داریوں کے احساس نے ان کی مرتبہ کتابوں کو ہر طرح کے ستم سے محفوظ رکھا ہے اور اس بات کا پورا خیال رکھا ہے کہ اعتدال وتوازن اور عالمی صحت کی کارفرمائی ہر مقام پر موجود رہے۔ ''منشورات''''معراج العاشقین''''ارمغانِ مالک''''املا نامہ''''انیس شناسی''''انتظار حسین اور ان کے افسانے''''اقبال کا فن''''اقبال جامعہ کے مصنفین کی نظر میں''''اردو افسانہ روایت اور مسائل''''نیا اردو افسانہ: تجزیے اور مباحث''اور''بلونت سنگھ کے بہترین اردو افسانے'' جیسی اہم کتابیں مرتب کر کے گوپی چند نارنگ نے اپنی گہری سوجھ بوجھ کا ثبوت دیا ہے۔ یہ کتابیں اردو ادب کا بیش قیمت حصہ ہیں اور اردو کی ترتیب دی ہوئی کتابوں میں یہ ہمیشہ اپنی شناخت بنائے رکھیں گی۔

گوپی چند نارنگ صاحب انگریزی، ہندی اور اردو کی تقریباً پچاس کتابوں کے مصنف اور مرتب تو ہیں ہی ساتھ ہی ساتھ انھوں نے دوسری بہت سی تعلیمی، سماجی اور ثقافتی ذمہ داریوں کو بڑی خوش اسلوبی سے نبھایا ہے اور آج بھی ان کی زندگی اس طرح کی مصروفیتوں سے گھری ہوئی ہے۔ انھیں قریب سے جاننے والے اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ انھوں نے نظم ونسق اور تعلیم و تدریس کی جو بھی ذمہ داریاں اپنے اوپر لیں انھیں بطریق احسن نبھایا۔ ۱۹۷۴ء سے لے کر ۱۹۸۴ء تک ہندوستان کی مشہور درسگاہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اردو کے پروفیسر کی حیثیت سے انھوں نے اپنی گرانقدر خدمات انجام دیں۔ انھوں نے یہاں صدر شعبۂ اردو کے فرائض انتہائی خوبی سے انجام دیے۔ ایک مختصر مدت کے لیے انھوں نے جامعہ ملیہ کے قائم مقام وائس چانسلر کے عہدے پر فائز ہوکر بھی کام کیا۔ یہاں کے اساتذہ اور طلبا میں ان کی مقبولیت اور ہر دلعزیزی یاد رکھی جائے گی۔ دہلی یونیورسٹی کا شعبۂ اردو ہندوستان کی تقریباً تمام یونیورسٹیوں کے اردو کے شعبوں سے بہتر تصور کیا جاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ صاحب نے اس یونیورسٹی میں بھی ایک کامیاب سینئر پروفیسر کا کردار ادا کیا۔ ان کی بہترین تعلیمی وتدریسی خدمات کا شہرہ بیرونِ ملک بھی پہنچا۔ چنانچہ وسکانسن (WISCONSIN) یونیورسٹی میڈسن، منی سوٹا یونیورسٹی مینا پلس (MINNEAPOLIS) کے اربابِ حل وعقد نے بطور وزیٹنگ پروفیسر انھیں مدعو کیا۔ ان یونیورسٹیوں میں ان کی کارکردگی بہت ہی بہتر رہی۔ پچھلے برسوں میں ان کو ناروے کی اوسلو یونیورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر کے طور پر

مدعو کیا گیا۔ وہ اٹلی کے راک فیلر فاؤنڈیشن میں فیلو بھی رہے۔

گوپی چند نارنگ صاحب کی تعلیمی خدمات کا دائرہ اس قدر وسیع ہے کہ اگر اس مضمون میں میں ان کا احاطہ کرنے لگوں تو میرے لیے یہ ایک دشوار امر بن جائے گا۔ اس لیے کہ سرِ دست تو میں کوئی کتاب نہیں بلکہ ایک مضمون قلمبند کر رہا ہوں اور مضمون کے لیے ظاہر ہے کچھ حدود مقرر ہیں اور میں ان حدود کو توڑنا یا ان کے باہر جانا پسند نہیں کروں گا، کیونکہ اگر میں نے ایسا کیا تو کسی رسالے میں اس کی اشاعت مشکل ہو جائے گی۔ اگر مضمون کی طوالت کا خوف دامن گیر نہ ہوتا تو میں اپنے اس مقالے میں گوپی چند نارنگ صاحب کی گوناگوں تعلیمی، سماجی، ادبی اور ثقافتی خدمات کا قدرے تفصیل سے ذکر کرتا۔ ان کی انتظامی صلاحیتوں کا معترف ایک زمانہ ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں صدر شعبۂ اردو کی حیثیت سے جو یادگار کارنامے انھوں نے انجام دیے انھیں نہ صرف اہل جامعہ بلکہ پورا ملک یاد رکھے گا۔ ان کے منعقد کردہ کل ہند اور ہند و پاک سمیناروں کی تو کوئی مثال ہی نہیں ہے۔ ساہتیہ اکیڈمی کی اردو مشاورتی کمیٹی کے کنوینر کی حیثیت سے بھی انھوں نے بہت کام کیا ہے۔ اردو اکیڈمی دہلی کی ایوارڈ کمیٹی اور ثقافتی و سمینار کمیٹی کے وہ صدر بنائے گئے، لندن کی رائل ایشیاٹک سوسائٹی کی فیلوشپ بھی انھیں تفویض ہوئی، آل انڈیا ریڈیو کی کمیٹی کی رکنیت سے انھیں نوازا گیا، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی اکیڈمک کونسل کی ممبر شپ انھیں عطا کی گئی، ڈاکٹر عابد حسین میموریل ٹرسٹ دہلی کے وہ مدتوں سکریٹری رہے، یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کی خصوصی کمیٹی کے ماہر رکن کی حیثیت سے انھوں نے کام کیا، ہندوستان کی مختلف یونیورسٹیوں میں پروفیسروں، ریڈروں اور لیکچروں کے تقررات کے لیے جو کمیٹیاں وضع کی گئیں گوپی چند نارنگ صاحب کو ان کمیٹیوں میں بار بار شامل کیا گیا۔ ان کی اس طرح کی خدمات بے شمار ہیں، انھیں کہاں تک گنایا جائے۔

گوپی چند نارنگ صاحب کی خدمات کا دائرہ جتنا وسیع ہے اسی حساب سے انھیں اعزازات اور انعامات سے بھی نوازا گیا حکومت ہند نے ۱۹۹۰ء میں ''پدم شری'' کا خطاب دے کر ان کی سنہری اور یادگار خدمات کا اعتراف کیا۔ ہمارے پڑوسی ملک پاکستان نے علامہ اقبال پر ان کے قابلِ تحسین کام کے بدلے صدر مملکت کا خصوصی گولڈ میڈل انھیں پیش کیا۔ دنیا کے جن دوسرے ممالک میں اُردو بحیثیت بین الاقوامی زبان کے فروغ پا رہی ہے، گوپی چند نارنگ کی خدمات کا اعتراف وہاں بھی کیا جا رہا ہے۔ شکاگو سے انھیں امیر خسرو ایوارڈ، اور کناڈا کی اردو زبان و ادب کی اکیڈمی کا ایوارڈ حاصل ہوا۔ اس کے علاوہ راک فیلر فاؤنڈیشن کی فیلوشپ بھی انھیں ملی۔ اندرون ملک کے بیشتر تعلیمی اور سماجی و تہذیبی اداروں سے انھیں ان کے شایان شان اعزازات ملے۔ حال ہی میں اردو مرکز انٹرنیشنل لاس اینجلز کی طرف سے جشن نارنگ منایا گیا اور گوپی چند نارنگ صاحب کی انمول اور مثالی خدمات کا سلسلہ ابھی ختم نہیں ہوا ہے آج بھی وہ اہم ملکی و قومی خدمات میں مصروف ہیں خدا انھیں طویل عمر دے اور ان کی انسانی خدمات کا سلسلہ باقی رہے۔ ان دنوں وہ

ساہتیہ اکادمی کے صدر اور قومی اردو کونسل کے وائس چیرمین ہیں۔ اردو زبان وادب کی بقاوترقی کے لیے اُن کی زندگی بہت ہی بیش قیمت ہے ان کی شخصیت پر اردو اور اہلِ اردو دونوں نازاں ہیں۔

تم سلامت رہو ہزار برس

ہر برس کے ہوں دن پچاس ہزار

اس مضمون میں اگر چہ ہمیں گوپی چند نارنگ صاحب کی نثر نگاری اور ان کے اسلوب پر بہت مفصل اور واضح گفتگو کرنا چاہیے تھی لیکن ہم ایسا مجبوراً نہیں کر سکے، کیونکہ ان کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں کو بھی ہمیں اپنے قارئین کی خدمت میں پیش کرنا تھا۔ ہم یہ عرض کر چکے ہیں کہ جناب گوپی چند نارنگ کم وبیش پچاس کتابوں کے مصنف، مرتب اور مؤلف ہیں اور ہندوستان اور ہندوستان کے باہر مختلف عنوانات پر دوسو سے زائد توسیعی خطبات پیش کر چکے ہیں۔ ان کی ان تحریروں کو غور سے پڑھنے کے بعد اس بات کا اندازہ توفی الفور لگایا جاسکتا ہے کہ وہ شعر وادب کے جس موضوع پر بھی کچھ لکھنے کے لیے قلم اٹھاتے ہیں، پوری ذمہ داری پورے وثوق اور اعتماد کے ساتھ اظہار خیال کرتے ہیں اور ظاہر ہے ان کا یہ وثوق اور اعتماد ان کے گہرے اور گمبھیر مطالعہ کا غماز ہے۔ ہم اس بات کا اندازہ بار بار کر رہے ہیں کہ نارنگ صاحب نے اپنے علمی وادبی ذوق اور ولولے کی تسکین صرف اردو کی نئی اور پرانی کتابوں کے مطالعہ سے نہیں کی ہے، بلکہ ان کے مطالعہ میں دیگر ملکی زبانوں کی علی الخصوص ہندی سنسکرت کی کتابیں آتی رہی ہیں۔ انگریزی زبان اور اس کے نئے اور پرانے ادب پر تو انھیں پوری قدرت اور دسترس حاصل ہے۔ اس کا خاطر خواہ نتیجہ یہ سامنے آیا ہے کہ انھوں نے مبالغہ اور قیاس سے کام نہ لے کر احتیاط وتدبر سے نقدِ سخن کی محفل سجائی ہے۔ ان کی تحریر کی ایک بہت بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ جب وہ کسی علمی وادبی شخصیت یا فن پارے پر گفتگو کرتے ہیں تو تجزیاتی اسلوب کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ اس اندازِ نظر کے سبب سارے ادبی محاسن برجستگی اور بے ساختگی کے ساتھ قاری کے سامنے آجاتے ہیں۔ ''اسلوبیاتِ میر'' میں گوپی چند نارنگ کے ایسے حقیقت پسندانہ اسلوبِ نگارش کی ایک خوبصورت مثال ملاحظہ فرمائیں:

> ''میر کے یہاں عام زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے، تب کہیں جا کر وہ موتی کی لڑی بنتی ہے یا جادو کا سا اثر کرتی ہے۔ تقلیب کا عمل اصلاً ربط و تضاد، رشتوں یا مناسبتوں کا عمل ہے جس میں ذہن ایک چیز سے دوسری کی طرف یا دوسری سے تیسری کی طرف یا اس کی خوبیوں یا خصائص کی طرف یا ان رشتوں یا ضد کی طرف راجع ہوتا ہے۔ ان رشتوں کے کئی نام ہیں: تشبیہ، استعارہ، اشارہ، کنایہ، رمز، مجاز، علامت، پیکر، تجنیس، تضاد وغیرہ۔ میر کا اعجاز یہ ہے کہ عام بول چال کی زبان کی اوپری ساخت میں

وہ ایسی خاموشی سے داخلی ساختوں کو لے آتے ہیں کہ سننے یا پڑھنے
والے کو گمان تک نہیں ہوتا اور وہ عام زبان کو اعلیٰ ترین شعری زبان کا درجہ
دیتے ہیں''۔

میر کے فن کا تجزیاتی مطالعہ گوپی چند نارنگ نے جس طرح کیا ہے اور اپنے اس مطالعہ کا جو خلاصہ انھوں نے پیش کیا ہے اس میں اثر پذیری (SUSCEPTIBILITY) کا ہر رنگ موجود ہے، دوسری بات یہ کہ دقتِ نظری اور دقیقہ سنجی کے ساتھ خوبصورت نثر کی لطافت اور زرنہت کا بہار آفریں منظر بھی موجود ہے۔ یہی خصائص گوپی چند نارنگ کے یہاں منفرد اسلوب نگارش کی داغ بیل ڈالتے ہیں۔ میر کی فکر اور ان کی شعریات کے تجزیاتی مطالعہ کے تابندہ نقوش ملاحظہ فرمانے کے بعد آیئے اب یہ دیکھیں کہ گوپی چند نارنگ نے میر تقی میر کے مزاج اور میلان طبع اور ان کے تغزل کی بے پناہ تاثیر و قوت (EFFICACY) اور کشش سے مغلوب مجروح سلطان پوری کے بارے میں کیسا تجزیہ پیش کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی ایک مخصوص تحریر کا اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

''جہاں تک مجروح کی ترقی پسندی کا سوال ہے تو یہ جماعتی نوعیت کی تھی۔
ان کی اپنی اور یجنل کو بہت کم دخل تھا۔ وہ عربی و فارسی تو خوب جانتے تھے
لیکن عالمی ادب سے ان کی واقفیت سرسری تھی۔ سوال یہ ہے کہ مارکس کو
انھوں نے کتنا پڑھا اور کتنا سمجھا، لیکن اس سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے کہ
انسان دوستی، سماجی انصاف اور عوام کی تڑپ ان کی شاعری میں پوری
طرح موجود ہے۔ وہ ہر اعتبار سے ایک عوام دوست اور کمیٹیڈ شاعر تھے۔
ان کا کینوس زیادہ وسیع نہیں اور اثاثہ بھی زیادہ نہیں۔ ایک ہی مجموعہ بار بار
شائع ہوتا رہا، جس میں زندگی بھر چند اشعار کا ہی وہ اضافہ کر سکے۔ اتنے
قلیل شعری اثاثہ ایسی ہمہ گیر شہرت کی بنیاد آسانی سے سمجھ میں آنے والی
بات نہیں، لیکن یہ اعجاز ہے اس جادو کا جو شعری زبان جگاتی ہے''۔

ادب کی دنیا میں اسی طرح کی انتقادی روش کو سائنٹیفک طریقے کا نام دیا جاتا ہے اور اسی طرح کے سائنٹفک طریقے کو اپنا کر تنقیدی میلانات کو حقائق سے ہم آہنگ کیا جا سکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے تنقید و تجزیہ کے انھیں اصولوں کو اختیار کیا ہے۔ اسی بنیاد پر انھوں نے اپنی تنقید کی پختہ دیوار کھڑی کی ہے اور شاید اسی لیے اردو کی روایتی تنقید سے ان کا راستہ الگ ہو گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ صاحب کی اسی وضع کی تنقید کا نام اسلوبیاتی تنقید پڑ گیا ہے۔ نارنگ صاحب رجحان ساز ادیب ہیں اس کا زندہ و پائندہ ثبوت ان کا مابعد جدیدیت کا رجحان ہے جو کھلا ڈلا ذہنی ادبی رویہ ہے جسے انھوں نے ایک تحریک کا رنگ روپ دیا ہے۔ ان کی مرتبہ کتاب ''اردو مابعد

جدیدیت پر مکالمہ'' کا مطالعہ اس بات کو واضح کرتا ہے کہ وہ کسی دائرے میں بند نہیں اور غیر مقلدانہ طور پر طرفوں کو کھولتے ہیں۔

گذشتہ چالیس پچاس برسوں میں اردو زبان اور اس کے ادب کو ملکی اور بین الاقوامی سطح پر وقیع و عظیم بنانے میں گوپی چند نارنگ نے کلیدی رول ادا کیا ہے۔ ان کی اس حیثیت کے پیشِ نظر ان کی شخصیت مثالی اور عالمی بن گئی ہے۔ ان کی اس قائدانہ شخصیت کو لوگ تسلیم بھی کرتے ہیں۔ ہمارے عہد کی نابغہَ روزگار شخصیت مرحوم علی سردار جعفری تو گوپی چند نارنگ کے اسلوب نگارش، وسعتِ نظری اور ان کے علم کی بے پناہ ہمہ گیری کو بہت قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ اکثر امور میں جعفری صاحب ان سے صلاح و مشورہ کرتے تھے۔ میں یہ بات یوں ہی نہیں کہہ رہا ہوں۔ گوپی چند نارنگ صاحب کے نام درجنوں خطوط کی نقلیں میرے پاس محفوظ ہیں۔ میں یہ بات ان خطوط کی بنیاد پر کہہ رہا ہوں۔ کبھی کبھی تو حد درجہ مخفی اور پوشیدہ باتیں بھی جعفری صاحب اپنے دوست گوپی چند نارنگ کو لکھا کرتے تھے۔ اپنی بات کو مبنی بر حقیقت ثابت کرنے کے لیے یہاں میں ایک خط کا اندراج ضروری تصور کرتا ہوں۔ یہ خط علی سردار جعفری صاحب نے گوپی چند نارنگ کو ۱۹۷۵ء میں لکھا تھا خط ملاحظہ فرمائیں:

برادرم نارنگ صاحب۔تسلیم

کیا آپ ایک عنایت کریں گے؟ میرے لیے تین چار صفحات میں ترقی پسند ادب (اس ادب کی خوبیوں کے ساتھ اگر آپ اس کی چند کوتاہیاں بھی بیان کردیں تو مضائقہ نہیں، آپ کا خط صرف میرے لیے ہوگا۔) پر ایک چھوٹا سا مضمون لکھ کر بھیج دیجیے۔ اس سے مراد میری کتاب (ترقی پسند ادب) نہیں ہے بلکہ وہ ادب ہے جو گذشتہ چالیس سال میں لکھنؤ کانفرنس کے بعد تخلیق ہوا ہے۔ اس میں چند نمائندہ ادیبوں اور شاعروں کے نام بھی تحریر کردیجیے۔ میں اس موضوع پر ایک مضمون لکھ رہا ہوں، اس میں آپ کی نگاہ سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہوں۔ یہ آپ کی مصروفیت میں مداخلت بے جا ہے۔ اس کے لیے معذرت خواہ ہوں۔ وسط دسمبر میں دہلی کی طرف گذر ہوگا۔ اس وقت ملاقات ہونی چاہیے۔

امید ہے کہ آپ بخیریت ہوں گے۔

اپنی بیگم صاحبہ کی خدمت میں میرا آداب کہیے۔

آپ کا

سردار جعفری

میں ذاتی طور پر سردار جعفری مرحوم کے اس خط کو گوپی چند نارنگ صاحب کے حق میں غیر جانب دارانہ علمی اعتراف کی ایک سند سمجھتا ہوں اور اس سند کے بعد مزید کچھ کہنا غیر ضروری جانتا ہوں۔

☆☆☆

مجتبیٰ حسین

پروفیسر گوپی چند نارنگ: رنگارنگ آدمی

جو لوگ پروفیسر گوپی چند نارنگ کو جانتے ہیں وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ گوپی چند نارنگ کو جاننا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ ان کے دوست اور دشمن دونوں ہی پچھلے کئی برسوں سے انھیں جاننے کی کوشش کر رہے ہیں اور اس کوشش میں اپنے آپ سے ناواقف ہوتے جا رہے ہیں۔ گویا دوستوں اور دشمنوں دونوں کے لیے پروفیسر نارنگ ایک مستقل اور متواتر مصروفیت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں تو انھیں صرف بارہ برسوں سے جانتا ہوں۔ بھلا میری کیا بساط کہ میں انھیں جاننے کا دعویٰ کروں۔ ۱۹۷۳ء میں دہلی کی ایک ادبی تقریب میں انھیں پہلی بار دیکھا اور وہیں ان کی تقریر دلپذیر بھی سنی۔ محفل کے بعد تعارف ہوا تو اپنے مخصوص میٹھے لہجے میں اس ملاقات پر سلیس شستہ اور بامحاورہ اردو میں اظہارِ مسرت بھی کیا۔ جن لوگوں نے انہیں اظہار مسرت کرتے ہوئے دیکھا ہے وہ جانتے ہیں کہ اُن کی مسرت کے اظہار کا دارومدار صرف اردو پر نہیں ہوتا بلکہ اس اظہار میں وہ اپنے چہرے کے اتار چڑھاؤ سے وہ سب کچھ بول جاتے ہیں جو اردو تو کجا انگریزی میں بھی بولا نہیں جا سکتا۔ پھر اسی میٹھے لہجے میں شکایت بھی کی کہ ''بھیا! دہلی آئے ہو تو کبھی کبھار مل بھی لیا کرو''۔ اور اس طرح دہلی کی محفلوں میں ان سے ملاقاتیں ہونے لگیں۔ ۱۹۷۴ء کے اواخر میں ایک دن سرو دو یہ اینکلو میں ان کے گھر کے سامنے سے گزر رہا تھا کہ پروفیسر نارنگ نظر آئے پوچھا: ''کیسے آنا ہوا؟''

میں نے کہا ''آنا نہیں جانا ہو رہا ہے''۔

پوچھا ''کیا مطلب''؟

میں نے کہا ''دفتر لگا دیا ہے ترے گھر کے سامنے۔ آپ کو شاید پتہ نہیں کہ میں نے نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ کے دفتر میں جو آپ کے گھر کے سامنے واقع ہے، نوکری کر لی ہے اور

ایک مکان بھی آپ کے پڑوس میں کرائے پر لے لیا ہے۔ گویا میرا دفتر آپ کی اڑوس میں اور مکان پڑوس میں آ گیا ہے''۔

اس اطلاع پر بہت خوش ہوئے اور بڑی دیر تک خوش ہوتے رہے۔ میں نے انھیں خوش ہونے سے منع کرنا چاہا کہ پڑوسی اگر اچھا ہو تو خوشی جائز ہے اور واجبی لگتی ہے۔ میرے پڑوسی بن جانے پر اتنی خوشی بھی اچھی نہیں مگر وہ نہ مانے اور خوش ہوتے چلے گئے۔ اور آج تک خوش ہیں۔ اب یہ تو ممکن نہیں کہ ایک ادیب، خواہ وہ کتنا ہی چھوٹا کیوں نہ ہو ایک نقاد کا اڑوسی یا پڑوسی بن جائے اور آتے جاتے نقاد کی خیریت نہ پوچھ لیا کرے۔ میں ان کی خیرت پوچھتا اور وہ میری خیریت پوچھ لیتے اور اس طرح ایک دوسرے کی خیریت پوچھتے پوچھتے ایک دن پتہ چلا کہ یہ ''مزاج پرسی'' ایک طرح کی دوستی میں بدلنے لگی ہے اور یوں میں ان کے سکھ میں اور وہ میرے دکھ میں بڑھ چڑھ کر شریک ہونے لگے۔

پروفیسر نارنگ بڑے رنگارنگ آدمی ہیں۔ (رنگارنگ کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ رنگیلے آدمی ہیں) ان کی شخصیت ہر لحظہ اپنے ہی نام کی لغوی معنی کی تردید کرنے میں لگی رہتی ہے۔ ان کی ذات میں جس طرح ایک رنگ آتا ہے اور دوسرا رنگ جاتا ہے اسے دیکھ کر حیرت بھی ہوتی ہے اور ان کے اردو کے پروفیسر ہونے پر تعجب بھی۔ جن لوگوں کو ان کے گھر جانے کا اتفاق ہوا ہے وہ واقف ہیں کہ پروفیسر نارنگ کا گھر اردو گھر نہیں ہے۔ کیوں کہ میں نے اردو کے کسی بھی پروفیسر کو اس طرح کے گھر میں رہتے ہوئے نہیں دیکھا۔ اتنا خوبصورت اور سجا سجایا گھر ہے کہ پہلی بار ان کے گھر جانے والا پروفیسر نارنگ کو نہیں دیکھتا بلکہ صرف ان کے گھر کو دیکھتا رہ جاتا ہے۔ مجھے تو ان کے گھر کے ساز وسامان اور قرینے سے اردو کم ٹپکتی اور خود پروفیسر نارنگ زیادہ ٹپکتے نظر آتے ہیں۔ اردو کی لیتھو طباعت والی کتابیں بھی ان کی گھر کی الماریوں میں پہنچ کر خواہ مخواہ دلکش اور دیدہ زیب نظر آنے لگتی ہیں۔ جن شاعروں کے کلام پر زندگی بھر ابکائیاں آتی رہیں ان کے شعری مجموعے بھی پروفیسر نارنگ کی الماریوں اور تنقیدی مضامین میں بھلے لگتے ہیں۔

مجھے نہیں معلوم کہ پروفیسر نارنگ کی مادری زبان کیا ہے۔ ضرور ان کی بھی کوئی نہ کوئی مادری زبان ہوگی۔ یہ اور بات ہے کہ موجودہ دور میں مادری زبان کا مطلب بدل گیا ہے۔ اب مادری زبان اس کو کہتے ہیں جو ماں کو تو آئے لیکن بیٹے کو نہ آئے۔ اس معاملے میں پروفیسر نارنگ کا کیا مسلک ہے یہ میں نہیں جانتا تاہم اتنا جانتا ہوں کہ میں نے کبھی ان کے گھر میں بالعموم اُردو اور بالخصوص انگریزی کے سوائے کسی اور زبان کا چلن دیکھا نہ سنا۔ حد ہوگئی کہ ایک بار میں نے پروفیسر نارنگ کے ٹیلی فون سے اپنے ایک دوست سے مرہٹی زبان میں بات کی تو ان کا فون ہی خراب ہوگیا۔ زبان کے معاملے میں جب ان کا ٹیلی فون اتنا حساس ہو تو پروفیسر نارنگ کی لسانی حسیّت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ سنا ہے کہ پروفیسر نارنگ

بلوچستان سے تعلق رکھتے ہیں اور منور ما بھابھی پنجابی ہیں لیکن ان کے گھر میں نہ کبھی بلوچی سنی اور نہ ہی پنجابی۔ یوں کہیے کہ ان کے گھر کی سرکاری زبان اُردو ہے۔ انگریزی کا بین الاقوامی رابطے کی زبان ہے ان کے گھر کی دوسری زبان کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ میں نے آج تک پروفیسر نارنگ کو اُردو اور انگریزی کے سوائے کسی اور زبان میں بات کرتے نہیں سنا بلکہ انگریزی بولتے ہیں تو اُردو لہجہ کی شائستگی اور مٹھاس اس میں شامل کر دیتے ہیں، بہت بھلی لگتی ہے۔ ان کا حال ان پنجابیوں کا سا نہیں ہے جو اپنے مخصوص ''تَل فُظ'' کے ساتھ اُردو بولتے ہیں تو اپنا لہجہ زیادہ اور لفظ کم سناتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ ماہر لسانیات ہیں۔ زبانوں کے مزاج کو خوب جانتے ہیں اور جس طرح انھوں نے اپنے گھر میں زبان کے مسئلے کو حل کیا ہے اسے دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ اے کاش ہماری حکومت بھی زبانوں کی سمّیا کا اسی طرح سادھان کرتی۔ منور ما بھابھی سے بھی کوئی پنجابی میں بات کرے تو وہ اُردو میں ہی جواب دیتی ہیں۔ مجھے سب سے زیادہ ان کے آٹھ سالہ بیٹے ترون نارنگ کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے جسے آج تک یہ پتہ ہی نہ چل سکا کہ اس کے ممی ڈیڈی کی مادری زبانیں کیا ہیں۔ جب اس نے آنکھیں کھولیں تو منور ما بھابھی کی اُردو تہذیب کو دیکھا اور جب کان کھولے تو پروفیسر نارنگ کے میٹھے لہجے والی اُردو سنی۔ یہاں تک تو خیر ٹھیک تھا۔ وہ جب ذرا بڑا ہوا تو اسے اُردو کی ادبی محفلوں میں لے جایا جانے لگا جہاں وہ اُردو کے دیگر پروفیسروں، دانشوروں، نقادوں، ادیبوں اور شاعروں کی اُردوئیں سننے کے علاوہ جناب شمس الرحمٰن فاروقی کی بلند خوانی تک سننے لگا۔ ترون نارنگ نے گھنٹوں میر کی شاعری پر پُرمغز مقالے سنے ہیں۔ غالب کے فن پر خیال انگیز تقریریں سنی ہیں جو بچہ تین سال کی عمر سے میر کی یاسیت، غالب کی عظمت اور اقبال کے فلسفے سے روشناس ہو جائے اس کی ذات کے کرب کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ جس عمر میں بچے کو اصولاً چھت پر چڑھ کر پتنگ اُڑانا چاہیے، اس عمر میں ترون نارنگ چھت کے نیچے بیٹھا کئی کئی دنوں تک اُردو کے سیمینار، سمپوزیم، مذاکرے اور مشاعرے وغیرہ سنتا رہتا ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ایک گاڑھے قسم کے مذاکرے کو لگاتار چار گھنٹے تک برداشت کرنے کے بعد وہ میرے پاس آیا اور بڑی نڈھال آواز میں پوچھنے لگا۔

''مجتبیٰ صاحب یہ ابلاغ کیا ہوتا ہے؟ کھانے کی چیز ہوتا ہے یا پینے کی؟'' مجھے تو یہ کھانے کی چیز لگتا ہے''۔

میں نے پوچھا ''تمھیں کیسے پتہ چلا کہ یہ کھانے کی چیز ہوتا ہے؟''

چہرے پر ایک عجیب سی معصومیت طاری کرتے ہوئے بولا ''اس لیے کہ بہت بھوک لگی ہے''

میں نے کہا ''ترون تم نے ٹھیک کہا۔ اگرچہ یہ راست طور پر کھانے کی چیز نہیں ہے مگر اُردو کے اکثر پروفیسر اور دانشور اسی لفظ کی کھاتے ہیں''۔

ترون نے پوچھا ''اس لفظ کی کیا کھاتے ہیں؟''

میں نے کہا''اس لفظ کے استعمال کی کمائی اور جان کھاتے ہیں اور کیا؟''

ترون نے میرے جواب کوسن کر اپنی بھوک کچھ اور دبادی۔ترون نے ایک مرتبہ ترسیل کے الیے کے بارے میں پوچھا تھا کہ اگر یہ کھانے کی چیز ہے تو ذائقہ میں میٹھی ہوتی ہے یا نمکین اور یہ کہ مصوتے اور مصمتے کس پیڑ پر لگتے ہیں؟

ترون سے اُردو کا رشتہ یہیں ختم نہیں ہوتا بلکہ یہیں سے تو شروع ہوتا ہے۔اگر آپ صبح کو اولین ساعتوں میں پروفیسر نارنگ کے گھر کے آگے سے گزریں تو ایک بچے کی نہایت سریلی آواز ہارمونیم کی آواز کے پس منظر میں سنائی دے گی اور آپ فیض احمد فیض کو صبح صبح اپنی محبوبہ سے شکایت کرتے ہوئے پائیں گے کہ تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے یہ مدھراور سریلی آواز ہمارے دوست ترون نارنگ کی ہوگی جو ہر صبح غالب، میر، ناصر کاظمی، فیض احمد فیض، شہر یار اور نہ جانے کن کن اُردو شاعروں کی غزلیں گا گا کر گانے کا ریاض کرتا ہے۔ غالب اور میر کی وہ غزلیں جن پر ہم نے جوانی میں ہاتھ صاف کیا تھا ترون ان پر اپنے بچپن ہی میں ہاتھ صاف کرنے کے علاوہ اپنا گلا بھی صاف کر رہا ہے۔ اس کے گانے کوسن کر ہم جیسے عمر رسیدہ لوگ یوں دم بخود رہ جاتے ہیں جیسے پروفیسر نارنگ کی تقریر کوسن کر ان کے سامعین۔

ترون نے مجھ سے ایک بار پوچھا تھا''مجتبیٰ صاحب! یہ نیم باز آنکھیں کیا ہوتی ہیں؟''

میں نے کہا''ترون! تم جب میٹرک کا امتحان کامیاب کرلو گے تو تمہیں خود اپنی کلاس میں ایسی نیم باز آنکھیں نظر آجائیں گی''۔

اس نے پوچھا''کیا نیم باز آنکھوں کو دیکھنے کے لیے میٹرک کا امتحان کامیاب کرنا ضروری ہوتا ہے۔کیا میر تقی میر نے میٹرک کا امتحان کامیاب کیا تھا؟''

میں نے کہا''میر تقی میر نے اگر میٹرک کا امتحان کامیاب کیا ہوتا تو اُردو شاعری کیوں کرتے کوئی شریفانہ پیشہ اختیار نہ کر لیتے''۔

میری ایسی باتوں پر ترون اکثر سوچ میں پڑ جاتا ہے۔ترون کی بات کچھ لمبی ہوگئی۔ بتانا یہ بھی مقصود تھا کہ پروفیسر نارنگ نے اپنے کمسن اور معصوم بچے کو بھی اُردو زبان اور کلچر سے محفوظ نہیں رکھا۔ ورنہ میں اُردو کے ایسے کئی پروفیسروں کو جانتا ہوں جو اپنی اولاد کو اُردو اور اُردو کلچر سے دور رکھنے کے سوجتن کرتے ہیں اور دوستوں میں بڑے فخر کے ساتھ کہتے ہیں کہ ان کی اولاد ان سے زیادہ اچھی انگریزی جانتی ہے۔

پروفیسر نارنگ کی سب سے بڑی خوبی جو مجھے نظر آتی ہے وہ یہ کہ اُردو کے مصروف ترین استاد ہیں۔ان بارہ تیرہ برسوں میں جب بھی انہیں دیکھا کسی نہ کسی کام میں مصروف پایا۔ مرہٹی میں ایک کہاوت

ہے، گھوڑے کو بیٹھی ہوئی حالت میں دیکھا نہیں جا سکتا۔ کام کے معاملے میں پروفیسر نارنگ بھی گھوڑے کی سی طاقت رکھتے ہیں۔ گھوڑے کی بات میں نے اس لیے کی ہے کہ پروفیسر نارنگ میں کام کرنے کی جو توانائی ہے اس کو جانچنے کے لیے ''مین پاور'' کی جگہ ''ہارس پاور'' کی اصطلاح بھی ضروری ہے۔ اچھا برا، چھوٹا بڑا کوئی کام ایسا نہیں جو وہ نہ کرتے ہوں۔ کام چاہے گھر کا ہو یا یونیورسٹی کا، ادب کا ہو یا کلچر کا ہر کام یکساں خلوص اور لگن کے ساتھ کرتے ہیں۔ اپنے شاگردوں کی رہنمائی یہ کریں گے۔ ادیبوں کو گمراہ یہ کریں گے، ادبی محفلوں میں تقریر یہ کریں گے، تقاریب کا اہتمام یہ کریں گے، ریڈیو پر بھی سنائی دیں گے، ٹیلی ویژن پر دکھائی دیں گے۔ دوستوں کی خانگی تقاریب میں حصہ لیں گے۔ شادی میں یہ موجود ہوں گے۔ جنازہ میں یہ شریک ہوں گے۔ یونیورسٹیوں کی سلیکشن کمیٹیوں میں یہ موجود ہوں گے۔ سرکار کی مشاورتی کمیٹیوں میں یہ شامل کیے جائیں گے۔ آج بمبئی میں ہیں تو کل حیدرآباد میں ہوں گے۔ حیدرآباد سے نکلیں گے تو بنگلور میں جا دھمکیں گے یا لکھنؤ میں جا براجیں گے۔ بعض دفعہ انہیں دہلی سے بمبئی جانا ہو تو سیدھے بمبئی نہیں جائیں گے بلکہ براہ لندن بمبئی جائیں گے۔ لندن بھی سیدھے نہیں جائیں گے بلکہ براہِ ٹوکیو، لاس اینجلس، وسکانسن، واشنگٹن، شکاگو اور ٹورانٹو ہوتے ہوئے لندن جائیں گے۔ دہلی سے بمبئی جانے کے لیے پروفیسر نارنگ کا شارٹ کٹ یہی ہے۔ وہ سرو ودیہ اینکلیو میں واقع اپنے گھر میں جتنے سمٹے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اتنے ہی براعظموں میں پھیلے ہوئے بھی نظر آتے ہیں:

سمٹے تو دلِ عاشق، پھیلے تو زمانہ ہے

بڑے جہاں دیدہ اور جہاں شنیدہ ہیں، براعظموں میں جہاں جہاں یہ گئے ہیں کم و بیش میں بھی ان کے تعاقب میں وہاں وہاں گیا ہوں۔ وہ سچ مچ اپنے نقش پا وہاں چھوڑ آئے ہیں۔ ہماری طرح نہیں کہ ان ملکوں سے چلنے لگے تو جوتی بھی اُٹھائی اور نقشِ پا بھی اُٹھا لیے۔ ملکوں ملکوں لوگ بڑی عزت سے ان کا ذکر کرتے ہیں اور ان کی علمیت کی تعظیم و تکریم کرتے ہیں۔

مجھے پروفیسر نارنگ کا شاگرد بننے کا کبھی اتفاق نہیں ہوا جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں میرے ان کے مراسم دوستی، ہمسائگی اور محبت کے ہیں۔ اُردو کے اساتذہ کی سیاست سے بھی میرا دور کا کوئی واسطہ نہیں ہے۔ (یوں بھی اُردو کے اساتذہ کے پاس اب علمیت کم اور سیاست زیادہ باقی رہ گئی ہے) میں ادب کی اس سیاست کا صرف چشم دید گواہ ہوں، اس کا کل پرزہ نہیں ہوں۔ پروفیسر نارنگ کی حد تک اتنا جانتا ہوں کہ وہ اپنے خاص شاگردوں اور خاص دوستوں کے لیے کچھ بھی کر سکتے ہیں، یہی ان کی سب سے بڑی خوبی ہے اور شاید یہی ان کی سب سے بڑی کمزوری بھی۔ شاگرد چاہے نکما ہی کیوں نہ ہو وہ اسے اوپر اُٹھائے بغیر نہیں رہیں گے بلکہ نکمّے شاگردوں پر تو ان کی خاص نظر عنایت ہوتی ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ

ذہین شاگرد اپنی جگہ آپ بنائے گا۔ اپنے خاص دوستوں کے لیے وہ آتشِ نمرود میں کود پڑنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ اسے میری خوش بختی کہیے کہ یا پروفیسر نارنگ کی بدبختی کہ وہ مجھے بھی اپنا خاص دوست تصور کرتے ہیں۔ ان کے اس تصور کا ایک واضح نقصان مجھے یہ پہنچتا ہے کہ جب بھی اُردو کی کوئی اسامی آ خالی ہوتی ہے اور اگر پروفیسر نارنگ اس اسامی کو بھرنے والی سلیکشن کمیٹی کے ممبر ہوتے ہیں (جو وہ اکثر ہوتے ہیں) تو اہلِ غرض میرے اطراف چکر لگانے لگتے ہیں اور یوں میں خواہ مخواہ مصروف ہو جاتا ہوں۔ حسابِ دوستاں دل میں ہوتا ہے مگر میں جانتا ہوں کہ پروفیسر نارنگ کا خاص دوست ہونے کی وجہ سے میرے بہت سے دوست اتنی خوش حال زندگی گزار رہے ہیں کہ اب مجھے کبھی یاد نہیں کرتے۔ جب میری سفارشوں کی تعداد ان کے پاس بہت بڑھنے لگی تو ایک دن کہنے لگے" یہ کیا آپ اپنے دوستوں کے پیچھے حیران رہتے ہیں۔ اپنے گھر کو پھونک کر کب تک دنیا میں نام کرتے رہیں گے، کبھی اپنے بارے میں بھی سوچیے۔"

میں نے کہا" ایسی بات ہے تو میرا بھی انتخاب کیجیے۔ اسی بات پر نکالتے ہیں ایک آسامی اور بناتے ہیں ایک سلیکشن کمیٹی، کبھی کبھی مقتول کو بھی اپنے قاتل کا انتخاب کرنے کا حق ملنا چاہیے۔"

یہ ایک اتفاق ہے کہ چند دن بعد میرے دفتر میں سچ مچ ایک سلیکشن کمیٹی کی بیٹھک ہوئی، وہ سلیکشن کمیٹی کے ممبر تھے اور میں اُمیدوار، غالباً یہ پہلی سلیکشن کمیٹی تھی جس میں میں نے پروفیسر نارنگ کو کوئی سفارش نہیں کی۔ میں سلیکشن کمیٹی کے سامنے پہنچا تو پہلے میرا نام پوچھا، میری تعلیم پوچھی، پھر یہ پوچھا "کہ آپ نے پی ایچ ڈی کیوں نہیں کی؟"

میں نے کہا" پی ایچ ڈی اس لیے نہیں کی کہ ایم۔ اے ہی نہیں کیا اور ایم۔ اے اس لیے نہیں کیا کہ جس یونیورسٹی میں ایم۔ اے کرنے کی غرض سے داخلہ لیا تھا وہاں طنز و مزاح کے پرچے میں میری کتابیں شریک تھیں۔ میں سب کچھ کر سکتا ہوں خود اپنی کتابیں نہیں پڑھ سکتا۔ یوں بھی اب پی ایچ ڈی کرنے کا سوال اس لیے پیدا نہیں ہوتا کہ ایک صاحب مجھ پر ڈاکٹریٹ کرنے کا منصوبہ بنا رہے ہیں۔"

میری بات سن کر مسکرانے لگے۔ پھر سلیکشن کمیٹی کے صدر نشین کی طرف متوجہ ہو کر میرے بارے میں چیئر مین کا انٹرویو لینے لگے کہ آپ انہیں کب سے جانتے ہیں، ان کی کن کن صلاحیتوں سے واقف ہیں، اگر واقف نہیں ہیں تو کیوں نہیں وغیرہ وغیرہ۔

میں پروفیسر نارنگ کی دوستی کی اس لیے عزت کرتا ہوں کہ وہ بڑے اور مصروف ترین اسکالر ہونے کے باوجود شخصی سطح پر دوستی کے تقاضوں کو نبھانا خوب جانتے ہیں۔ ایک بار دہلی میں میرے اسکوٹر کا ایکسیڈنٹ ہو گیا تو وہ کسی ادبی جلسہ میں شرکت کے لیے علی گڑھ گئے ہوئے تھے، علی گڑھ میں شہریار نے انہیں حادثے کی اطلاع دی تو اطلاع ملتے ہی وہ اپنی موٹر کو اتنی تیزی سے بھگا کر دہلی پہنچے کہ کئی جگہوں

پر خود ان کی موٹر کا ایکسیڈنٹ ہوتے ہوتے رہ گیا۔ دو سال پہلے میں آدھی رات کو نانا بنا تو پروفیسر نارنگ اور منور ما بھابھی بھی رات کے پچھلے پہر اسپتال میں موجود تھے۔

دوستوں کی دلداری اور پاسداری کے لیے وہ سب کچھ کر سکتے ہیں۔ باہر سے کوئی شاعر یا ادیب دہلی آتا ہے تو وہ پروفیسر نارنگ کا مہمان ضرور بنتا ہے۔ گھر پر بیٹھکیں جمتی ہیں، ادبی محفلیں بجتی ہیں، ادب میں ادیبوں کے مقام کا تعین کیا جاتا ہے، ادب کے فیصلے صادر کیے جاتے ہیں، تعریفیں ہوتی ہیں، برائیاں ہوتی ہیں، بلکہ لڑائیاں تک ہو جاتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ اُردو زبان و ادب کی بقا کی خاطر بلکہ اپنے دوستوں کی بقا کی خاطر کچھ بھی برداشت کر لیتے ہیں، ایک بار اُردو کے کچھ سر پھرے ادیبوں اور شاعروں نے ان کے گھر پر آدھی رات کو وہ اُدھم مچائی کہ مجھے اور پروفیسر نارنگ کو ہاتھ جوڑ جوڑ کر سب کو رخصت کرنا پڑا۔ وہ جا چکے تو اتنے میں وہاں پولیس یہ کہتے ہوئے آ گئی کہ ہمیں کسی نے فون پر اطلاع دی ہے کہ یہاں نقضِ امن کا خطرہ ہے۔ پولیس کو الگ سمجھانا پڑا کہ بھیا یہاں اُردو کے شاعر اور ادیب جمع تھے، یہ ایک دوسرے کا سر پھوڑنے کے سوائے کسی اور کو نقصان ہی نہیں پہنچا سکتے۔ حکومت اُردو کو اس کا جائز مقام نہیں دے گی تو اس زبان کے شاعر اور ادیب آدھی رات کو یہی کرتے رہیں گے۔ چونکہ حکومت سے لڑ نہیں سکتے اس لیے آپس میں لڑتے ہیں۔ معاملے کو کسی طرح رفع دفع کرنا پڑا۔ منور ما بھابھی اس ناخوشگوار واقعے سے الگ متاثر رہیں۔ میں بھی بوجھل دل کے ساتھ گھر واپس ہوا۔ دوسرے دن صبح صبح پروفیسر نارنگ کا فون آیا۔ رات میں وہ پھر ایک بیٹھک کا اہتمام کر رہے تھے۔ کہنے لگے کہ کل جو ہوا اس کی تلافی کے لیے ایسا کرنا ضروری ہے۔ "IT IS PART OF THE GAME"۔ اب ان کے ظرف کے آگے بھلا میں کیا کر سکتا تھا۔

ایک آدمی کی کئی حیثیتیں ہوں اور اس کی سرگرمیاں مختلف النوع ہوں تو اس کے لیے دشمن اور حاسد پیدا کرنا کوئی مشکل کام نہیں ہے۔ پروفیسر نارنگ کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے۔ پروفیسر نارنگ دوستی کے سلسلے میں جتنے کھرے ہیں دشمنی کے معاملے میں بھی اتنے ہی پکے ہیں۔ بڑے اہتمام اور جتن کے ساتھ یوں دشمنی کرتے ہیں جیسے شطرنج کھیل رہے ہوں۔ ان کا قول ہے کہ جس آدمی کا کوئی دشمن نہیں ہوتا اس کی ذہانت اور صلاحیت مشکوک نظروں سے دیکھی جانی چاہیے۔ ان کے اکسانے پر میں نے بھی دو ایک دشمنیاں مول لینے کی کوشش کی تھی مگر دشمنوں نے ہی مجھ پر رحم کھا کر سمجھایا کہ میاں یہ تمہارے بس کی بات نہیں ہے۔ ذہین آدمی بننا ایسا بھی کیا ضروری ہے۔ سو اب میں ایک ذہین آدمی تو نہیں ہوں البتہ سب کا دوست ہوں۔ حد تو یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ کے قدیم اور ازلی دشمنوں کا بھی دوست ہوں۔ ان کی محفلوں میں بھی آتا جاتا ہوں مگر پروفیسر نارنگ نے کبھی شکایت نہیں کی بلکہ ان کے دشمنوں نے ضرور شکایت کی۔

پروفیسر نارنگ کا ایک خاص وصف ان کی سلیقہ مندی ہے۔ ہر کام ایک خاص سلیقے اور قرینے

سے کرتے ہیں۔ چاہے وہ اُردو افسانے پر ہندو پاک سمینار کا انعقاد ہو یا اپنے گھر کے صحن کی چمن بندی۔ اگر چہ ان کے گھر کا صحن بڑا نہیں ہے پھر بھی ایسی چمن بندی کا اہتمام کرتے ہیں کہ جی خوش ہو جائے۔ یہی حال جامعہ ملیہ میں ہندو پاک میر سمینار کے انعقاد کا بھی تھا کیوں کہ جامعہ کا صحن اتنا بڑا نہیں تھا کہ یہاں ہندو پاک سمینار منعقد ہوتا۔ مگر پروفیسر نارنگ نے اس اہتمام سے یہ سمینار منعقد کرایا کہ پورے برصغیر میں اس کی دھوم مچ گئی۔ یہی نہیں جامعہ ملیہ میں جب تک شعبۂ اُردو کے صدر رہے، ہندو پاک نوعیت کے کئی اور سمینار بھی منعقد کروائے۔ میں یہ کہوں تو بیجا نہ ہوگا کہ ہندوستان اور پاکستان کے ادیبوں کے درمیان دوستی، خیر سگالی، یگانگت اور محبت کے رشتوں کو از سرِ نو استوار کرنے میں پروفیسر نارنگ نے جو کارنامہ انجام دیا ہے وہ ناقابلِ فراموش ہے۔

پروفیسر نارنگ کو دیکھ کر آپ صحیح معنوں میں خوش ہونا چاہتے ہوں تو انہیں تقریر کرتے ہوئے دیکھیے اور استطاعت ہو تو سُنیے بھی۔ میں ان کی تقریر کا قائل بھی ہوں اور قتیل بھی۔ جب بولنے کھڑے ہوتے ہیں تو لگتا ہے پوری اُردو تہذیب بول رہی ہے۔ لہجہ کی شائستگی و حلاوت، اس کا اتار چڑھاؤ، استدلال کی معقولیت، لفظوں کا انتخاب، خیالات کی فراوانی، بولنے کی روانی ان سب کے امتزاج کا نام پروفیسر نارنگ کی تقریر ہے۔ ہمارے ہاں ایسے مقرر تو بہت ہو سکتے ہیں جو بولتے ہیں تو لگتا ہے پھول جھڑ رہے ہیں، پروفیسر نارنگ بولتے ہیں تو منھ سے صرف پھول ہی نہیں جھڑتے بلکہ پھل بھی جھڑتے ہیں۔ یعنی جو باتیں وہ کہتے ہیں وہ کارآمد پُرمغز اور مفید بھی ہوتی ہیں۔ اُردو والوں کے حصہ میں پھول بہت آ چکے اب پھل بھی آنے چاہئیں۔ ہوا میں باتیں کرنا پروفیسر نارنگ کو نہیں آتا۔ جذباتی باتوں سے گریز کرنے کے باوجود ہر جملے پر سامعین کی تالیاں وصول کرتے جاتے ہیں۔ نہایت نپی تلی، سوچی سمجھی بات کرتے ہیں۔ وہ اپنے واضح، صاف اور کھلے ہوئے استدلال اور تنقیدی بصیرت کے ذریعے ذہن کی گرہیں کھولتے چلے جاتے ہیں۔ موضوع ان کی تقریر میں پہنچ کر خود بہ خود نکھرتا سنورتا اور بنتا چلا جاتا ہے۔ لفظ اور خیال میں ایک ایسی گہری مطابقت ہوتی ہے کہ مسئلہ خود بخود نکھرتا سنورتا اور بنتا چلا جاتا ہے۔ گتھیاں خود بخود سلجھنے لگ جاتی ہیں۔ ان کی تقریر کو سننا بھی ایک خوشگوار اور انوکھے تجربے سے کم نہیں۔ میں نے انہیں بعض لوگوں کی اشتعال انگیز تقریروں کے بعد بھی خیال انگیز تقریر کرتے ہوئے سنا ہے۔ تہذیب اور شائستگی کا دامن ان کے ہاتھ سے آج تک نہیں چھوٹا۔

اُردو کے معتبر نقاد، صاحب طرز ادیب، مایۂ ناز محقق، جادو بیان مقرر، بلند پایہ ماہر لسانیات اور ان سب سے بڑھ کر ایک اچھے دوست اور انسان کی حیثیت سے میں پروفیسر نارنگ کی عزت کرتا ہوں اور دُعا کرتا ہوں کہ وہ اپنی تحریر اور تقریر دونوں کے ذریعے مدتوں اُردو ادب کے سرمائے کو مالا مال کرتے رہیں:

الٰہی یہ بساطِ رقص اور بھی بسیط ہو

☆☆☆

مظہر امام

گوپی چند نارنگ: تو چیزے دیگری

گوپی چند نارنگ سے میری پہلی ملاقات ۱۹۶۰ء میں جگن ناتھ آزاد کے دفتر میں ہوئی۔ آزاد ان دنوں حکومتِ ہند کی وزارتِ اطلاعات ونشریات میں انفارمیشن آفیسر کے عہدے پر فائز تھے اور دہلی میں ''آکاش وانی بھون'' کے کسی کمرے میں بیٹھتے تھے۔ مجھے یاد آتا ہے کسی اور موقع پر اسی کمرے میں آل احمد سرور سے بھی پہلی بار نیاز حاصل ہوا تھا۔ نارنگ سے میں نے ان کے اس مضمون کا ذکر کیا جو عظمت اللہ خاں کے متعلق تھا اور جو حال ہی میں ''نقوش'' میں شائع ہوا تھا۔ ''نقوش'' اس وقت اردو کا سب سے بڑا رسالہ تھا اور اس میں کسی لکھنے والے کی شمولیت اسے درجۂ اعتبار عطا کر دیتی تھی۔ پاکستان کے کسی رسالے میں شائع ہونے والا یہ نارنگ کا پہلا مضمون تھا۔ وہ اس بات سے خاصے Elated نظر آئے کہ میں نے اس رسالے میں ان کا مضمون پڑھا تھا۔ ان دنوں ''نقوش'' میں میرا کلام باقاعدگی سے شائع ہو رہا تھا۔

گوپی چند نارنگ سے میری پہلی ملاقات مختصر تھی، لیکن ان کی گرم جوشی، ذہانت اور نفاست نے ایسے نقوش چھوڑے کہ ان کا تاثر آج بھی قائم ہے۔ خوش رُو، خوش مزاج، خوش پوش، خوش بیان۔ یہ خصوصیات کسی کو بھی متاثر کر سکتی ہیں اور میں تو ان صفات سے عاری اشخاص سے قریب آنے میں ہمیشہ تکلف محسوس کرتا رہا ہوں!

اس ملاقات کے کم و بیش دو سال بعد نارنگ کا ایک مضمون سلیمان اریب کی ادارت میں شائع ہونے والے حیدرآباد کے مشہور رسالے ''صبا'' کے فروری مارچ ۱۹۶۲ء کے شمارے میں بہ عنوان ''آج کا اردو ادب'' نظر سے گذرا۔ یہ مضمون ۱۹۶۱ء کی ادبی صورتِ حال کا اجمالی جائزہ تھا۔ اس مضمون میں یہ سطریں میرے لئے بہت اہم تھیں:

''...... دوسری طرف ہماری نسل کے بعض وہ شاعر ہیں، جو روایت کے پابند نہیں اور شاعری کو فکر و اسلوب کے اعتبار سے نئی بلندیوں کی طرف لے جانا چاہتے ہیں۔ نئی نسل کے نظم گو شاعروں میں جو نئے نام ابھرے ہیں اور جنھوں نے فکر و احساس کا نیا جادو

جگایا ہے،ان میں خورشید الاسلام،خلیل الرحمٰن اعظمی،مظہر امام،شاذ تمکنت،وحید اختر،شہر یار،محمود ایاز،انور معظم،شہاب جعفری،شفیق فاطمہ شعریٰ،عمیق حنفی اور بلراج کومل قابلِ ذکر ہیں''۔

ہر چند اس سے پہلے سجاد ظہیر اور وزیر آغا کے مضامین میں میرا نام سرسری طور پر آ چکا تھا، لیکن نارنگ کی مرتب کردہ ''نئی نسل کے نظم گو شاعروں'' کی اس مختصر فہرست میں اپنا نام دیکھ کر حیرت آمیز مسرت ہوئی، کیونکہ اس وقت تک میں ان علاقوں میں رہتا آیا تھا جن کا تعلق اردو کی مین اسٹریم (Main Stream) سے نہیں سمجھا جاتا تھا، یعنی دربھنگا، کلکتہ اور کٹک۔ اُس زمانے میں میرا خیال تھا اور درست تھا کہ ایک نئے لکھنے والے کے لئے ان علاقوں/شہروں سے وابستگی ضروری ہے جو اردو ادب کی مین اسٹریم کا حصہ ہیں، مثلاً دہلی، علی گڈھ، لکھنؤ، الہٰ آباد، بمبئی، حیدرآباد وغیرہ۔ خود پٹنہ (عظیم آباد) میں بھی، معدودے چند مقتدر اکابرین سے قطع نظر، ۱۹۶۵ء تک کسی نئے لکھنے والے کے لئے ملک گیر سطح پر اپنا نام محفوظ کرانا مشکل تھا۔ ۱۹۶۵ء کے بعد صورتِ حال بدلی، لیکن اس کا ذکر سردست غیر ضروری ہے۔

خیر، یہ تو جملہ ہائے معترضہ تھے۔ بات ہو رہی تھی گوپی چند نارنگ کے ایک ابتدائی مضمون کی۔ یہ مضمون علاقائی محدودیت یا تنگ نظری کے لئے ایک تازیانہ تھا۔ بارہ شعراء کی اس فہرست کو صوبے یا علاقے میں تقسیم کریں تو اس کی صورت کچھ اس طرح ہوگی:

حیدرآباد	۴	علی گڈھ	۳
دہلی	۲	مدھیہ پردیش	۱
کرناٹک	۱	بہار	۱

نارنگ اُن دنوں دہلی یونیورسٹی میں لکچرر تھے، اور کچھ ہی دنوں بعد ریڈر ہو گئے۔ اس دوران ان سے ایک دو بار خط و کتابت ہوئی۔ انہوں نے میرے پہلے مجموعۂ کلام ''زخمِ تمنا'' کی بابت تحسین آمیز خیالات کا اظہار کیا، جو رسالوں میں شائع ہوئے۔ پھر وہ ۱۹۶۳ء میں وسکانسن یونیورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر مقرر ہوئے۔ درمیان میں اپنے شعبے میں واپس آئے اور دوبارہ وسکانسن چلے گئے۔ وہاں سے ۱۹۷۰ء میں واپسی ہوئی۔ اس دوران میں ان سے میرا کوئی رابطہ نہیں رہا۔ میں بھی ریڈیو میں اور ادب میں اپنی شناخت بنانے میں الجھا ہوا تھا۔ یہ جدیدیت کے جوش و خروش کا زمانہ تھا۔ وسکانسن سے واپسی کے کچھ عرصہ بعد نارنگ سے ایک تفصیلی ملاقات ان کے نئے مکان (سرودیہ انکلیو) میں ہوئی۔ اس وقت مجھے مطلق اندازہ نہیں تھا کہ کسی اردو ادیب کا

مکان ایسا بھی ہوسکتا ہے۔ اس کی چمک، دمک، رونق، سجاوٹ اور نفاست مکین کی خوش ذوقی کی آئینہ دار تھی۔ میں نے پٹنہ آکر اپنی بیوی کو بتایا کہ نارنگ صاحب کے مکان کو دیکھ کر ایسا محسوس ہوا جیسے ابھی ابھی لانڈری سے دھل کر اور استری ہو کر آیا ہے!

اس ملاقات میں انہوں نے ''ارمغانِ مالک رام'' کی دونوں جلدیں عنایت کیں جنہیں انہوں نے مرتب کیا تھا۔ یہ مجھے ان کی جانب سے اپنی کتابوں کا پہلا تحفہ تھا۔

گوپی چند نارنگ کی ادبی، علمی اور انتظامی بلند قامتی کا ایک بڑا اظہار جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ۱۹۸۰ء میں منعقدہ فکشن عالمی سمینار میں ہوا۔ اس میں ہندوستان اور پاکستان کے کئی بڑے افسانہ نگاروں کے علاوہ ۷۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں کو بھی بطور خاص مدعو کیا گیا تھا۔ اس سمینار کے مقالات پر مشتمل کتاب ''اردو افسانہ، روایت اور مسائل'' کو چند ہی برسوں میں تاریخی حیثیت حاصل ہوگئی اور اس کے بغیر اردو افسانے کا مطالعہ نامکمل ہے۔ ۱۹۸۳ء کے اوائل میں جب میں پاکستان گیا تو معلوم ہوا کہ یہ کتاب وہاں دوگنی قیمت پر فروخت ہورہی ہے۔

۱۷ر مارچ سے ۲۱ر مارچ ۱۹۸۵ء تک منعقد ہونے والے ۱۹۷۰ء کی نسل کے افسانہ نگاروں پر مشتمل اس ورکشاپ کو بھلانا ممکن نہیں جو دہلی اردو اکیڈمی کے زیر اہتمام منعقد ہوا تھا اور جس کے ڈائرکٹر اور روحِ رواں گوپی چند نارنگ تھے۔ اسی سمینار/ ورکشاپ میں گوپی چند نارنگ نے اپنا وہ تاریخ ساز مقالہ پڑھا جس کا عنوان تھا۔ ''اردو افسانہ: روایت اور بغاوت''۔ انہوں نے نہایت مدلل انداز میں افسانویت، کہانی پن، سماجی اور اجتماعی شعور کی وکالت کی تھی۔ اس سمینار میں خصوصاً یہ بات کھل کر سامنے آئی کہ کہانی کی واپسی ہونی چاہئے۔ علامتی اور تجریدی افسانوں نے قاری کا بڑا مسئلہ پیدا کر دیا تھا۔ وہ افسانہ نگار جو کہانی اور بیانیہ کو اہمیت دیتے تھے، احساسِ کمتری میں مبتلا ہو گئے تھے، کیونکہ اس وقت کے سرکردہ رسالے اپنے لکھنے والوں سے علامتی اور تجریدی کہانیوں کے لئے اصرار کرتے تھے۔ ۱۹۸۰ء کے سمینار میں بھی نارنگ نے اس گمراہی کی نشاندہی کی تھی جو علامتی اور تجریدی افسانے لکھنے کی روش سے پیدا ہوئی تھی۔ ۱۹۸۵ء کے سمینار میں سلام بن رزاق کے افسانے ''انجام کار'' کا تجزیہ جسے گوپی چند نارنگ نے پیش کیا تھا، سب سے اچھا تجزیہ تسلیم کیا گیا، جو ایک طرح کہانی کی بازیافت کا اعلانیہ تھا۔ خواہ مخواہ کی علامت نگاری اور ناقابل فہم تجریدیت کے خلاف احتجاج تھا۔

واقعہ یہ ہے کہ گوپی چند نارنگ اردو فکشن کی تنقید میں خصوصی اختصاص رکھتے ہیں۔ میں تو انہیں اردو افسانے کا سب سے بڑا ناقد کہتا اگر وارث علوی سامنے نہ ہوتے۔ کہانی کی بازیافت کو بطور تھیوری پیش کرنا نارنگ کا ایک بڑا کارنامہ ہے۔ ان کے مضمون کا یہ اقتباس خصوصی توجہ کا

تقاضہ کرتا ہے:

''نیا اردو افسانہ ایک دوراہے پر آگیا ہے۔ ایک طرف رومانیت، زندگی کی یک رخی، تعبیر اور فارمولا زدہ کہانی رد ہو چکی ہے تو دوسری طرف علامتی افسانہ بھی تمام تر ضرورتوں اور سوالوں کا جواب فراہم نہیں کر سکا۔ اردو افسانے کی پشت پر پریم چند، منٹو، کرشن چند اور بیدی کی وقیع میراث ہے، لیکن نئے عہد کی پیچیدگیاں، انسان کا زوال، اقتدار کی ہوس، افلاس، جہالت، بیروزگاری ایسے بھیانک مسائل پیدا کر رہی ہیں جو نئے اظہاری پیرایوں کا تقاضہ کرتے ہیں۔ علامتی افسانے کی یہ خدمت قابلِ قدر ہے کہ اس نے حقیقت کی جامع ترجمانی پر اصرار کیا، ادبی اقدار کی بحالی میں حصہ لیا۔ لیکن علامتی کہانی خود انتہائی ذاتی ہو کر اہمال کا شکار ہوگئی۔ دوسرے، فیشن کا حصہ بن کر رواجی اور رسمی بن گئی۔ اس وقت نئی حقیقت نگاری کی ایک نئی راہ کھولنے کی ضرورت ہے۔ جو کتھا کہانی کے لاشعوری تقاضوں کو بھی پورا کر سکے اور ذاتی سماجی مسائل کو بھی نئی معنویت کے ساتھ پیش کرے''۔

اس سمینار کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ تھی کہ اس میں بائیس نئے افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے افسانے پڑھے اور ان پر بائیس تجزیہ نگاروں نے اپنے تجزیے پیش کئے۔ اس سمینار کے مقالات، تجزیوں اور مباحث پر مشتمل کتاب ''نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث'' اردو افسانے کی تاریخ کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔

مجھے افسوس ہے کہ میں ان دونوں میں کسی سمینار میں شریک نہیں تھا۔ سری نگر کی ایک ملاقات میں نارنگ نے دوسرے سمینار میں شرکت کی دعوت دی تھی، لیکن میرا آنا ممکن نہ ہو سکا، البتہ وہاں کی ہنگامہ آرائیوں سے میں پوری طرح باخبر رہا۔

دسمبر ۱۹۸۵ء میں "Indian Institute Of Public Administration" کے ایک ورکشاپ کے سلسلے میں مجھے دہلی میں کم وبیش ایک ماہ قیام کرنا پڑا۔ میں کشمیر سے آیا تھا۔ دہلی پہنچتے ہی یکم دسمبر ۱۹۸۵ء کو میں نے گوپی چند نارنگ کو فون کیا تو انہوں نے بتایا کہ مشفق خواجہ آئے ہوئے ہیں اور ۸؍ کو رات کے کھانے پر یہاں آئیں گے۔ آپ تو اس وقت تک ہیں، ضرور تشریف لایئے۔ ساتھ ہی انہوں نے یہ بھی کہا کہ آج مشفق خواجہ رات کو فاروقی کے یہاں آرہے ہیں، آپ بھی وہیں آیئے تو ملاقات ہوگی۔ میں نے کہا میں تو مدعو ہوں نہیں۔ انہوں نے کہا، فاروقی آپ کے دوست ہیں، وہ خوش ہوں گے،

آپ انہیں فون بھی کر لیجئے۔ فون تو خیر شمس الرحمٰن فاروقی کو کرنا ہی تھا۔ ان دنوں ان کی پوسٹنگ دہلی میں ہی تھی۔ فاروقی نے بھی مشفق خواجہ کی آمد کی اطلاع اور رات کے کھانے کی دعوت دی۔ مشفق خواجہ سے ۱۹۸۳ء میں کراچی میں کئی ملاقاتیں ہوئی تھیں۔ وہ ایک سحر انگیز شخصیت کے مالک ہیں۔ ان کی حس مزاح بھی غیر معمولی طور پر تیز ہے۔ میں نے پاکستان کا کوئی سفرنامہ نہیں لکھا، ورنہ مشفق خواجہ کا ذکر ہر صفحے پر ہوتا۔ اس بار ان کا ہندوستان کا سفر عاجلانہ نہیں تھا۔ دہلی میں ان کا قیام کافی دنوں رہا اور یہیں سے وہ بمبئی اور لکھنؤ بھی ہو آئے۔ ان کے اعزاز میں کئی نشستیں ہوئیں اور احباب نے بطور خاص انہیں کھانے اور ناشتے پر مدعو کیا۔ ظاہر ہے ان سب میں مشفق خواجہ اور ان کی بیگم آمنہ خواجہ بطور مہمان خصوصی موجود رہے۔ اتفاق سے ان کی موجودگی کے دنوں میں مجھے بھی دہلی میں قیام کرنا تھا، اس لئے میں بھی خوش قسمتی سے ان تمام دعوتوں میں شریک رہا۔

فاروقی کی محفل میں وہ خود، جمیلہ فاروقی، بلراج کومل، گارگی کومل، ان کے بیٹے مینو، اور بہو پر مجیت، عمیق حنفی، مسز حنفی، گوپی چند نارنگ، منورما نارنگ، ان کے بیٹے ترون، مجتبیٰ حسین، شمیم حنفی، مسز حنفی اور ابوالکلام قاسمی شریک تھے۔

۸ر دسمبر کو گوپی چند نارنگ اور مسز نارنگ کے یہاں شمس الرحمٰن فاروقی، جمیلہ فاروقی، بلراج کومل، گارگی کومل، مجتبیٰ حسین، امرتا پریتم، امروز، خلیق انجم، موہنی انجم، پاکستانی سفارتکار اشفاق احمد اور ان کی بیگم شامل تھے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ فاروقی کے یہاں دعوت ''خشک'' تھی، نارنگ کے یہاں ''تر''۔ مشفق خواجہ خشک وتر سے بے نیاز تھے۔ ساقی گری کے فرائض مجتبیٰ حسین انجام دے رہے تھے۔

۹ر دسمبر کو دفتر ''بیسویں صدی'' میں مشفق خواجہ کو عصرانہ دیا گیا۔ شرکاء میں میزبانوں رحمٰن نیّر اور شمع افروز زیدی کے علاوہ عصمت چغتائی، بلراج میزا، کمال احمد صدیقی، راج نرائن راز، مخمور سعیدی، بلراج ورما، خلیق انجم اور سراج انور کے نام فوری طور پر ذہن میں آرہے ہیں۔

۱۳ر دسمبر کو زبیر رضوی اور جمشید جہاں کے یہاں صبح کے ناشتے کی دعوت تھی۔ یہ ایک مختصر سی محفل تھی جس میں خلیق انجم، حکیم منظور اور حاجی انیس دہلوی موجود تھے۔

۱۴ر دسمبر کو بلراج کومل اور گارگی کومل کے گھر رات کے کھانے کی دعوت تھی۔ اس میں جوگندر پال، کرشنا پال، ان کے بیٹے سنیت اور بہو (بلراج کومل کی بیٹی)، گوپی چند نارنگ، منورما نارنگ، ترون، خلیق انجم، موہنی انجم، جمیلہ فاروقی، مجتبیٰ حسین اور آرٹسٹ وٹھل راؤ شریک

تھے۔ شمس الرحمٰن فاروقی سرکاری کام سے تری پورہ گئے ہوئے تھے، اس لئے ان کی غیر حاضری محسوس کی گئی۔

۱۵ر دسمبر کو حکیم منظور نے کشمیر ہاؤس میں دن کے کھانے پر مدعو کیا تھا۔ وہ ان دنوں دہلی میں ریاست جموں و کشمیر کے ریذیڈنٹ کمشنر تھے۔ ان کی دعوت میں زبیر رضوی، راج نرائن راز، خلیق انجم، موہنی انجم، ایم۔قمرالدین، مسز قمرالدین، حاجی انیس دہلوی اور لاہور کے سعادت سعید شریک تھے۔ آخرالذکر ایک سمینار میں دہلی آئے ہوئے تھے اور میں انہیں اس دعوت میں ساتھ لے گیا تھا۔

ان میں سے بعض محفلوں کا ذکر شاید یہاں غیر ضروری معلوم ہو، لیکن دہلی سے دور کشمیر میں برسوں سے مقیم ایک ناظر کے لئے اس وقت کی دہلی کی ادبی صحبتیں بڑی دلچسپی کا باعث تھیں، اور ان کی یادوں سے بے نیازانہ گذر جانا میرے لئے مشکل معلوم ہوتا ہے۔ یہ دعوتیں مختصر اور محدود تھیں اور ان میں میزبانوں کے صرف مخصوص احباب ہی شریک تھے جن کا شمار ادبی Elites میں ہوتا تھا۔ دراصل یہ دعوتیں ایک طرح Family Get Together تھیں، اور ان دنوں کی دہلی کے ادبی خاندانوں کا کوئی تصور ہوسکتا ہے تو وہ وہی تھا۔

کشمیر میں میرا قیام چودہ سال سے زیادہ رہا۔ اس دوران میں سری نگر میں اور دہلی میں نارنگ سے میری ملاقاتیں بیسیوں بار ہوئی ہوں گی۔ محفلوں کے علاوہ ہمارے گھروں پر بھی۔ نارنگ آدابِ دل دہی سے نہ صرف یہ کہ اچھی طرح واقف ہیں، بلکہ اس معاملے میں ان کے حریف کم ہی ہوں گے۔ ان میں حسِ مزاح بھی بہت ہے اور دوستوں کی محفلوں میں جب وہ کھلتے ہیں تو غیبت اور عیب جوئی کے فطری تقاضے بھی پورے ہوتے ہیں، مگر شائستگی کا دامن کبھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ انہوں نے ایک جگہ اختلاف کرتے ہوئے طنزاً ''محمود ایاز بنگلوری جیسے لوگ'' استعمال کیا تھا، میں نے انہیں توجہ دلائی کہ یہ آپ کے مرتبے سے فروتر ہے، تو انہوں نے فوراً اسے ''محمود ایاز جیسے احباب'' سے بدل دیا۔ نارنگ میں عالمانہ وقار از خود پیدا ہوا ہے، اس میں کہیں سے کوئی تصنع نہیں، ورنہ اکثر عالمانہ شان میک اپ کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔

کشمیر سے منتقل ہونے کے فوراً بعد ہی ۱۹۹۰ کے اوائل میں اردو ہندی ساہتیہ سنگم لکھنؤ کے زیر اہتمام منعقدہ فراق سمینار میں شرکت کا موقع ملا۔ اس سمینار کے خط و خال گوپی چند نارنگ کے مشورے سے متعین کئے گئے تھے۔ تعریفی اشاروں کے ساتھ ظ۔ انصاری نے میرے مقالے پر اچھی خاصی تنقید کی تھی، جس کا جواب میں نے دیا تھا۔ نارنگ نے میرے

موقف کی تائید کی تھی۔

گوپی چند نارنگ کو اسی سال یوم جمہوریہ کے موقع پر پدم شری کے خطاب سے نوازا گیا تھا۔ سمینار کی وجہ سے لکھنؤ میں ادیبوں کے جمگھٹ کا فائدہ اٹھاتے ہوئے ممتاز افسانہ نگار رام لعل نے نارنگ کے اعزاز میں ایک تہنیتی جشنِ استقبالیہ کا اہتمام کیا تھا اس تقریب کی یادیں آج بھی میرے ذہن و دل میں تازہ ہیں۔ میں نے اس جلسے میں صاحب اعزاز کو خراجِ تہنیت پیش کرتے ہوئے یہ بھی کہا تھا کہ پدم شری ایک ایسا اعزاز ہے جو حکومتِ وقت کی جانب سے ملک کی بلند قامت شخصیتوں ہی کو دیا جاتا ہے اور یقیناً اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے، لیکن گوپی چند نارنگ کا جو ادبی مرتبہ ہے، وہ پدم شری یا اس طرح کے کسی اعزاز کا منت کش نہیں۔

مجتبیٰ حسین نے گوپی چند نارنگ پر اپنے معرکۃ الآرا خاکے میں لکھا ہے:

''پروفیسر نارنگ دوستی کے سلسلے میں جتنے کھرے ہیں، دشمنی کے معاملے میں بھی اتنے ہی پکے ہیں۔ بڑے اہتمام اور جتن کے ساتھ یوں دشمنی کرتے ہیں جیسے شطرنج کھیل رہے ہوں۔ ان کا قول ہے جس آدمی کا کوئی دشمن نہیں ہوتا اس کی ذہانت اور صلاحیت مشکوک نظروں سے دیکھی جانی چاہئے''۔

دشمنی کی حد تک جن سے نارنگ کا اختلاف رہا ہے/ ہے، ان میں کئی اکابرین شامل ہیں۔ مشکل ہم جیسوں کو پیش آتی ہے جن کے تعلقات ہر دو فریق سے ہیں۔ کھائیں کدھر کی چوٹ، بچائیں کدھر کی چوٹ۔ خیر، اوروں کا معاملہ جیسا اور جس حد تک بھی رہا ہو وہ موضوعِ سخن بنا بھی تو سرگوشیوں میں یا دھیمے لہجے میں۔ لیکن تازہ ترین (جواب تازہ نہیں رہا) گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی کے درمیان کی دشمنی یا مناقشت ہے۔ یہ پوری اردو دنیا کا موضوعِ سخن بنی، اور ایک حد تک اب بھی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ دو نقادوں کی دوستی غیر فطری ہے، پھر بھی ان دونوں کی دوستی مثالی رہی ہے۔ آج بھی دونوں ایک دوسرے کو اپنا دوست کہتے ہیں، اور صرف نظریاتی اختلاف کی بات کرتے ہیں۔ لیکن کئی برس تک دونوں کی جانب سے ایک دوسرے کی ذات پر جو حملے ہوتے رہے ہیں، ان سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔

ترقی پسندی کو تو خیر کہنے والوں نے سیاسی تحریک کہا ہی ہے، لیکن اگر غور سے دیکھا جائے
تو جدیدیت اور مابعد جدیدیت بھی تمام دعووں کے باوجود سیاسی تحریکوں کی طرح
اکثر ''تنگ نظری'' اور Rigidity کا مظاہرہ کرتی نظر آئیں گی۔

میں نے اپنے تین دوستوں بلراج کومل، شہریار اور حامدی کاشمیری سے، جو دونوں سے

بہت قریب سمجھے جاتے رہے ہیں، دریافت کیا تھا کہ آپ دونوں کی Good Books میں کس طرح ہیں اور دونوں کو بہ یک وقت کس طرح خوش رکھنے میں کامیاب ہیں۔ اس کا جواب سب نے وہی دیا جس کی توقع تھی کہ ہمیں ان کے آپس کے اختلاف سے کیا لینا دینا ہے، ہماری دوستی تو دونوں سے ۳۰۔۳۵ سال پرانی ہے، اس میں کس طرح فرق آسکتا ہے۔ یہ باتیں نیک نیتی سے کہی گئی ہوں گی، لیکن واقعہ یہ ہے کہ ادیبوں کے دو واضح گروپ نظر آنے لگے، اور دونوں کے اختلافات کا خصوصاً نئی نسل پر کافی منفی اثر ہوا۔ مجھ سے کئی نو جوان لکھنے والوں نے کہا کہ ادبی مسائل پر کھل کر لکھنا دشوار ہو رہا ہے اور آزادیٔ خیال پر ایک طرح قدغن لگ گئی ہے، کیوں کہ اگر کسی ایک کے ادبی موقف سے پوری طرح اتفاق نہ کیا جائے تو یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ دوسرے گروپ کا آدمی ہے، اور اسی کے اشارے پر اختلافی رائے کا اظہار کر رہا ہے۔ نو جوانوں نے یہ بھی کہا کہ دونوں ادبی اختلاف کا اظہار کرنے والوں کو نظر میں رکھتے ہیں اور اسے یا تو نظرانداز کرتے ہیں یا اسے نقصان پہنچاتے ہیں۔ یعنی دونوں ''وفاداری بہ شرط استواری'' پر اصرار کرتے ہیں اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب دوسرے سے قطعی ترکِ تعلق کر لیا جائے۔

یہ اندیشے کہاں تک درست اور جائز ہیں، میں ان پر کوئی تبصرہ نہیں کروں گا، لیکن انہیں نظرانداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں اپنے اپنے نظریات پر ثابت قدم رہتے ہوئے، نجی اور ذاتی سطح پر پہلے جیسی دوستی استوار کر لیں تو مجموعی ادبی فضا کے لئے اور نو جوان ذہنوں کی صحت کے لئے بہتر ہو!۔

گوپی چند نارنگ کی ساہتیہ اکیڈمی سے وابستگی کو بیس سال سے زیادہ ہو گئے۔ ان کے زمانے میں اردو ادیبوں، شاعروں اور افسانہ نگاروں اور نقادوں کو جو فیض پہنچا، وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔ اس وقت وہ ساہتیہ اکیڈمی کے صدر ہیں۔ اکیڈمی کی پچاس سالہ تاریخ میں پہلی بار اردو کا کوئی ادیب اس کے صدر کے عہدے پر فائز ہو سکا۔ نارنگ ساہتیہ اکیڈمی کی تاریخ کے پہلے ''اردو'' نائب صدر بھی رہے ہیں!

اس سال ۲۰۰۴ء میں یوم جمہوریہ کے موقع پر گوپی چند نارنگ کو پدم بھوشن کے اعزاز سے سرفراز کیا گیا ہے۔ جہاں تک مجھے علم ہے یہ اعزاز نارنگ سے پہلے اردو کے ادیبوں اور شاعروں میں بہ مشکل دو تین کو ملا ہے۔ اس سلسلے میں دہلی میں گذشتہ دنوں انیس اکیڈمی کی جانب سے ایک جلسۂ استقبالیہ کا انعقاد کیا گیا۔ اس تقریب میں سب ہی قابلِ ذکر (بلکہ

نا قابلِ ذکر بھی) ادیب، شاعر، صحافی، استاد شریک تھے اور سب کے چہرے اس میں مسرت سے روشن تھے۔ بولنے والوں کی بھیڑ تھی۔ جب میری باری آئی تو تعریف و تحسین کے سارے خزانے خالی ہو چکے تھے۔ اور تعریف میں کوئی نئی بات کہنے کے لئے کچھ نہیں رہ گیا تھا، اس لئے میں نے صرف اتنا کہا:

''مجھے خوشی ہے کہ میں نے پروفیسر گوپی چند نارنگ کو پدم شری کا اعزاز ملنے پر ۱۹۹۰ء میں لکھنؤ کی ایک تقریب میں خراجِ محبت پیش کیا تھا۔ آج میں دہلی میں انہیں پدم بھوشن ملنے کی خوشی میں اپنی مسرت کے ساتھ اپنے فخر کا بھی اظہار کر رہا ہوں۔ یہ ہم سب کے لئے، اردو زبان و ادب سے تعلق رکھنے والے ہر فرد کے لئے اعزاز کی بات ہے۔

نارنگ اردو کے ایک بہت بڑے ناقد ہی نہیں، اردو زبان کے سفیر بھی ہیں۔ انہوں نے اردو زبان کا نام پوری دنیا میں اونچا کیا ہے۔ بحیثیت نقاد اور ادیب ان کا دائرۂ کار بہت وسیع رہا ہے۔ ان کی پہلی دلچسپی لسانیات سے رہی، اور اس میں بھی ان کی نمایاں کارکردگی کا سب نے اعتراف کیا۔ ویسے میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ اسلوبیات کے میدان میں انہوں نے جس دقّتِ نظر کا ثبوت دیا ہے اور جس اعلیٰ علمی طریق کار کو اپنایا ہے، وہ صرف انہیں کا حصہ ہے، اور اس میدان میں ان کا کوئی حریف دور دور تک دکھائی نہیں دیتا۔

پروفیسر نارنگ نے ہمیشہ بڑے بڑے کام کئے۔ صرف ایک دو باتوں کی طرف اشارہ کروں گا، جن کا ذکر آج کی محفل میں نہیں ہو سکا۔ یہاں نئی نسل کے بہت سے احباب موجود ہیں اور ان میں کئی معتبر افسانہ نگار بھی ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ اردو افسانہ علامت اور تجرید کی بھول بھلیّوں میں کھو گیا تھا، اور ابہام و اہمال کا شکار تھا۔ نارنگ نے ۱۹۸۵ء میں ایک بڑے فکشن سمینار میں اپنے تجزیے اور بحث و مباحثے کے ذریعے کہانی کی بازیافت پر بطور خاص زور دیا، اور جو افسانہ نگار گومگو کی حالت میں تھے، انہیں بڑی تقویت ملی اور اردو افسانے میں کہانی پن، بیانیہ اور سماجی شعور کی واپسی کے لئے فضا ہموار ہوئی۔ میں اسے نارنگ کا ایک بڑا کارنامہ سمجھتا ہوں۔

فکشن پر نارنگ کے کئی مضامین غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی پر ان کے مضمون کو تمام اہل نظر نے قدر کی نگاہ سے دیکھا ہے۔ نارنگ نے

بیدی کے یہاں اسطور سازی کی تلاش کی، اور بتایا کہ بیدی نے اپنے افسانے ''گرہن'' میں پہلی بار اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ تعمیر کیا۔ خود بیدی کو بھی نہ تو اسطور کے مفہوم سے واقفیت تھی اور نہ انہیں اندازہ تھا کہ ان کے افسانوں میں اساطیر کا اس حد تک عمل دخل ہے

گوپی چند نارنگ اردو تہذیب میں مکمل طور پر رچے بسے ہیں۔ ان کی شخصیت اور کارکردگی کے مختلف پہلو ہیں اور ہر ایک میں ایک غیر معمولی نفاست جلوہ گر ہے۔ وہ اردو ادب کے ''پورے آدمی'' ہیں۔ گذشتہ پچاس سال سے میں نے ایک سے ایک ادبی شخصیتوں کو دیکھا اور ان سے نیاز حاصل کیا ہے۔ ان سب کی الگ الگ خوبیاں ہیں اور میرے دل میں ان سب کا بڑا احترام ہے۔ گوپی چند نارنگ کا اختصاص یہ ہے کہ وہ کئی معنوں میں دوسروں سے الگ اور مختلف معلوم ہوتے ہیں اور اپنی ایک انفرادی شان رکھتے ہیں۔ اور اسی لئے میں کہتا ہوں:

بسیار خوباں دیدہ ام
لیکن تو چیزے دیگری

☆☆☆

نند کشور وکرم

اُردو کی بین اقوامی شخصیت: پروفیسر گوپی چند نارنگ

گوپی چند نارنگ ہمارے دور کی وہ ممتاز و نامور شخصیت ہیں جن کی اردو زبان وادب کے بڑے بڑے ادیبوں اور نقادوں نے بے پناہ تعریف وتوصیف کی ہے اور جنہیں علمی، ادبی، تحقیقی اور تنقیدی میدان میں ایک بلند قامت شخصیت قرار دیا ہے۔ اُن کے متعلق اتنا کچھ کہا اور تحریر میں لایا جا چکا ہے کہ میرا کچھ کہنا یا تحریر میں لانا کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ تاہم نارنگ صاحب کی شخصیت اور علم اور ادب میں اُن کے مرتبہ و مقام سے متعلق کچھ تاثرات اور یادیں ہیں جنہیں قلمبند کرنے کو جی چاہا اور قلم اُٹھا کر اپنے نصف صدی سے زائد تعلقات کے احساسات و تاثرات کو صفحۂ قرطاس پر محفوظ کر دیا کہ شاید مستقبل کا محقق اور قاری اس سے مستفید ہو سکے۔

نارنگ صاحب کو مَیں لگ بھگ نصف صدی سے جانتا ہوں اور وہ بھی مجھے تقریباً چالیس سال سے جانتے ہیں۔ یہ جاننے کے سلسلے میں اا ایک عشرے کا فرق کیوں؟ وہ یوں کہ پہلی بار مَیں نے انہیں ملازمت کے سلسلے میں ہو رہے ایک انٹرویو میں دیکھا تھا مگر وہاں مَیں صرف اُن کے نام سے ہی آشنا ہو سکا تھا۔ یہ غالباً ۵۵۔۱۹۵۴ء کا واقعہ ہے۔ جب وزارت اطلاعات ونشریات کے شعبہ ڈائرکٹوریٹ آف ایڈورٹائزنگ اینڈ ویژول پبلسٹی (ڈی اے وی پی) میں اسسٹنٹ ایڈیٹر کی پوسٹ کے لئے کوئی ایک درجن امیدواروں کو بلایا گیا تھا جس میں صحافت وادب سے تعلق رکھنے والے بہت سے نوجوان ادیب اور شاعر انٹرویو دینے آئے تھے۔ جن میں ایک مَیں بھی تھا۔ جب میں انٹرویو کے لئے وہاں پہنچا تو وہاں آٹھ دس امیدوار انٹرویو دینے آئے ہوئے تھے جن میں گوپی چند نارنگ صاحب، راج نرائن راز صاحب، لکھنؤ کے مشہور شاعر منظر سلیم، مستانہ جوگی کے موجودہ ایڈیٹر جے۔ پی۔ بھٹناگر اور شیر پنجاب کے ایڈیٹر امر سنگھ کے صاحبزادے (نام یاد نہیں) وغیرہ شامل تھے۔ اُن دنوں راز صاحب اور نارنگ صاحب میں بہت گہری دوستی تھی اور وہ ایک دوسرے کے گلے میں باہیں ڈال کر گھومتے تھے یہ دوستی کئی سال تک قائم رہی مگر پھر نہ جانے کیا ہوا کہ دونوں ایک دوسرے سے بہت دور ہو گئے۔ انٹرویو کے دوران باتوں باتوں میں معلوم ہوا کہ ان میں سے ایک نارنگ صاحب ہیں جو پی ایچ ڈی کر رہے

ہیں اور دوسرے راج نارائن صاحب ہیں جو دہلی یونیورسٹی سے اُردو میں ایم اے کررہے ہیں ۔
راز صاحب اور نارنگ صاحب میں دوستی کی کئی وجوہ تھیں ۔ ایک تو دونوں بلوچستان سے آکر دہلی آباد ہوئے تھے ۔ دوسرے دونوں ایک ہی ضلع لورالائی میں پیدا ہوئے تھے ۔ (راز صاحب کی جائے ولادت تھی لورالائی اور نارنگ صاحب کی ضلع لورالائی کی تحصیل ڈکی) اور یہ بھی عجیب اتفاق تھا کہ وہ ایک ہی ضلع میں پیدا ہی نہیں ہوئے تھے بلکہ ان دونوں کا سالِ ولادت بھی ایک ہی تھا یعنی ۱۹۳۰ء ۔ اس پوسٹ کے لئے انٹرویو لینے والوں میں خوشونت سنگھ ، پروفیسر جگن ناتھ آزاد اور ڈائرکٹر غیر شامل تھے ۔ انٹرویو سے پہلے ہی لگ بھگ پتہ چل گیا کہ اس پوسٹ کے لئے نارنگ صاحب کا انتخاب ہونا ہے جو کہ پی ایچ ڈی کررہے ہیں ۔ اس موقع پر صرف مَیں اُن کا نام ہی جان پایا ۔ واقفیت اور تعارف کی نوبت نہیں آئی ۔
کچھ مدت بعد ۱۹۵۶ء میں مَیں نے پنجاب یونیورسٹی کے کیمپ کالج سے فارسی میں ایم اے کرنے کی غرض سے شام کی کلاسیں جوائن کرلیں جہاں مجھے ڈاکٹر منوہر سہائے انور ایسے اُستاد سے پڑھنے کا شرف حاصل ہوا جو بہت ہی عالم فاضل شخصیت تھے اور شاعری میں بھی اچھی شہرت و دسترس رکھتے تھے ۔ اسی دوران میں دہلی سرکار کے دفتر میں میں ملازم ہوگیا اور کوئی پانچ سال تک اس کے محکمہ تعلقات عامہ میں بطور Examiner-cum -Translator خدمت انجام دیتا رہا ۔ پھر ۱۹۶۴ء میں مَیں پبلی کیشن ڈویژن کے ماہنامہ آج کل میں بطور سب ایڈیٹر ملازم ہوگیا ۔ اور چونکہ اُن دنوں میں دہلی یونیورسٹی کے قریب واقع کالونی تیمار پور میں رہتا تھا اس لئے مَیں نے دہلی یونیورسٹی کی شام کی کلاسیں جوائن کرلیں ۔ اور یہیں صحیح معنوں میں مجھے نارنگ صاحب سے ملاقات کا شرف حاصل ہوا ۔
جب مَیں نے ایم اے اُردو میں داخلہ لیا تھا تو اُس وقت نارنگ صاحب وسکانسن میں وزیٹنگ پروفیسر تھے اور کوئی ایک برس بعد ۱۹۶۵ میں انہوں نے شعبۂ اُردو جوائن کیا تھا ۔ تاہم کلاس میں اکثر اُن کا ذکر خیر ہوتا ہی رہتا تھا ۔ وہاں لوگ بتاتے تھے کہ انہوں نے ۱۹۵۳ء میں اردو میں ایم اے کرنے کی غرض سے داخلہ لیا تھا اور وہ اپنے اُستاد خواجہ احمد فاروقی کے چہیتے شاگردوں میں سے تھے اور یہ کہ وہ اُن کا ہر حکم بجالاتے تھے اور اُن کی خدمت اور اپنی محنت ولیاقت کی بدولت ہی وہ قلیل مدت میں علم وادب کے اس مقام پر پہنچے ہیں جہاں لوگوں کو پہنچنے میں برسوں لگ جاتے ہیں ۔
وسکانسن سے واپسی پر جب نارنگ نے شعبۂ اردو جوائن کیا تو صحیح معنوں میں انہیں قریب سے دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا جہاں وہ میرے اُستاد تھے اور میں اُن کا شاگرد حالانکہ وہ عمر میں مجھ سے ایک سال چھوٹے تھے لیکن "بزرگی از علم است نہ کہ از عمر" ۔ ....۔
نارنگ صاحب بہت جلد طلباء میں بے حد مقبول ہوگئے کیونکہ بطور استاد اُن کے پڑھانے کا

درمیان ہمیشہ ایک فاصلہ رہا ہے اور میرا اُن کے گھر آنا جانا نہ کے برابر رہا ہے۔ مَیں غالباً ان کی قیام گاہ پر صرف ایک یا دو بار گیا ہوں اور وہ بھی تب جب کبھی نارنگ صاحب سے نے کسی کام سے بلایا ہو۔ جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے میں آخری بار ۱۹۷۲-۷۳ میں سرودے انکلیو میں واقع اُن کے مکان پر حاضر ہوا تھا۔ لیکن اس کے باوجود ہمارے درمیان تعلقات ہمیشہ استوار رہے ہیں۔ جب اُن کے صاحبزادے ترون کی شادی ہوئی تھی تو اس کے ریسپشن کی دعوت میں بھی انہوں نے مجھے مدعو کیا تھا۔ اس کے علاوہ اگر میں بھول نہ جاؤں تو لگ بھگ اُن کی ہر سالگرہ پر مبارک باد دینے کے لئے انہیں ضرور ٹیلی فون کرتا ہوں۔ باقی ضرورت پڑنے پر کبھی کبھار ٹیلی فون پر بات چیت ہوجاتی ہے اور سرسری ملاقاتیں عام طور پر ادبی تقاریب تک محدود ہیں۔

نارنگ صاحب نے تقریر و تحریر دونوں میں ہی اپنا ایسا سکہ جمایا ہے کہ آج لوگ اُن پر رشک کرتے ہیں۔ وہ بلوچستان ایسے علاقے سے تعلق رکھنے کے باوجود اتنی عمدہ، شستہ اور شگفتہ لہجے میں تقریر کرتے ہیں کہ اہل زبان بھی انگشت بدنداں رہ جاتے ہیں۔ اُن کی تقریر میں وہ کشش و دل کشی ہے کہ وہ سامعین کو اپنی سحرانگیزی سے اپنا گرویدہ و پرستار بنا لیتے ہیں۔ برصغیر کی تقسیم سے پہلے امشہور و معروف احراری خطیب ورہنما عطاءاللہ شاہ بخاری کو بہت بڑا جادو بیاں مقرر کہا جاتا تھا جن کی گھنٹوں تک تقریر جاری رہتی تھی اور لوگ ہمہ تن گوش ہوکر سنتے تھے۔ لہٰذا اگر آج نارنگ صاحب کی دلکش اور سحرانگیز تقریر کو مدِنظر رکھتے ہوئے انہیں ادب کی دنیا کا عطاءاللہ شاہ بخاری کہا جائے تو کوئی غلط نہ ہوگا۔

نارنگ صاحب آج ادب کے ہر صنف سخن میں اپنا کمال دکھا چکے ہیں۔ تحقیق ہو یا تنقید، شاعری ہو یا لسانیات، جدیدیت ہو یا مابعد جدیدیت ہر میدان میں انہوں نے اپنا پرچم گاڑ رکھا ہے، اُن کی سوچ وفکر کے نئے نئے گوشوں، وسیع مطالعے، تحقیقی موشگافیوں، تنقید کے جدید ترین پہلوؤں اور لامحدود ذہنی رسائیوں اور منفرد علمی سوچ نے انہیں برصغیر میں ہی نہیں بلکہ تمام اُردو دنیا کے لئے باعث کشش بنا دیا ہے۔ اسی لئے صرف ہند و پاک میں ہی نہیں بلکہ بیرونی ممالک کی یونیورسٹیاں بھی انہیں مختلف ادبی اور علمی موضوعات پر لیکچرز دینے کے لئے مدعو کرنا اپنے لئے باعث فخر سمجھتی ہے۔ وہ امریکہ، کینیڈا، برطانیہ، چیکوسلواکیہ، سوویت روس، وغیرہ کی کئی دانشگاہوں اور علمی اداروں میں اردو زبان و ادب سے متعلق مختلف موضوعات پر اپنے بیش قیمت مقالات پیش کر چکے ہیں۔ اور اس میں شک نہیں کہ وہ اس دور میں اُردو ادب میں یک ایسا مقام رکھتے ہیں جہاں پہنچنے کا کوئی سوچ بھی نہیں سکتا۔ آج وہ اُردو کی واحد شخصیت ہیں جنہیں دنیا بھر میں لوگ جانتے اور پہچانتے ہیں اور اسی لئے ہم اہلِ اُردو انہیں اُردو کی بین اقوامی شخصیت کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ ☆☆☆

ابرار رحمانی، احمد صغیر

گوپی چند نارنگ سے مکالمہ

ابرار رحمانی :اردو ادب میں تحریک کی ایک روایت رہی ہے علی گڑھ تحریک، رومانی ادب، ترقی پسند ادب، جدید ادب اور مابعد جدید ادب۔ لیکن میں اردو کا ایک ادنا قاری ہونے کے ناطے یہ جاننا چاہوں گا کہ جدید ادب کو آپ کس سنہ تک تسلیم کرتے ہیں اور مابعد جدید ادب کا آغاز کہاں سے ہوتا ہے؟

جواب : اردو میں مابعد جدید کا آغاز وہیں سے ہوتا ہے جہاں سے نئی پیڑھی کے افسانہ نگاروں اور شاعروں نے یہ صاف صاف کہنا شروع کیا کہ ان کا تعلق نہ ترقی پسندی سے ہے نہ جدیدیت سے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ ادب میں تحریکیں یا رجحانات کلینڈر کے اوراق کی طرح نہیں بدلا کرتے کہ فلاں دن سے فلاں کا آغاز ہو گیا۔ ایسا سوچنا ہی غیر ادبی ہے۔ ادب میں تبدیلیاں بتدریج اور تاریخی طور پر ہوتی ہیں۔ یہ کسی کے حکم نامے سے نہیں بلکہ تاریخی اور فکری حالات سے اور ادب کے اندرونی تحرک سے پیدا ہوتی ہیں۔ بعض اوقات کئی کئی رجحان شانہ بشانہ بھی چلتے ہیں اور ایک دوسرے کی تکذیب بھی کرتے ہیں اور تکمیل بھی۔ ادب فکری تنوع اور اختلافات سے فروغ پاتا ہے، یکسانیت اس کے لیے زہر ہے۔ جو لوگ ایک ہی نظریے، ایک ہی رجحان یا ایک لیک پر اصرار کرتے ہیں وہ ادب میں جبر اور ادعائیت کو راہ دیتے ہیں۔ سچا ادب چوں کہ آزادہ رو ہوتا ہے وہ لکھنے والے کی ذہنی آزادی اور اس کے ضمیر کی آواز ہوتا ہے۔ یہ آواز ادعائیت کو برداشت نہیں کرتی اور تبدیلی کی فضا تیار کرتی ہے۔ ترقی پسندی جب ادعائیت اور ESTABLISHMENT کے درجے کو پہنچ گئی تو جدیدیت

نے باغیانہ کردار ادا کیا۔ پھر جب جدیدیت بھی ادعائیت اور ESTABLISHMENT کے درجے کو پہنچ گئی تو مابعد جدید فکر نے اس کی کوتاہیوں کو آشکارا کیا۔ رد و قبول اور اقرار و اختلاف کا یہ سلسلہ ادب میں ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ زندہ زبانوں میں بہتے ہوئے پانی کی کیفیت ہوتی ہے۔ یہ پانی ایک جگہ پر ٹھہر جائے تو سڑاندھ پیدا ہو جاتی ہے۔ اردو میں مابعد جدید فکر اسی سڑاندھ کو دور کرنے کا نام ہے۔ کئی بار ادبی رویے ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو بھی چلتے ہیں جن میں بالآخر ایک پسپا ہو جاتا ہے اور دوسرا اپنی اندرونی تازگی کی وجہ سے جاری رہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا جب حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا کام کر رہے تھے اور ہئیت پرستی پر اصرار کر رہے تھے تو ترقی پسندی بھی اپنی عوام دوستی، سامراج دشمنی، اور سامراجیت کا راگ الاپ رہی تھی۔ پندرہ بیس برس تک یہ کھیل پہلو بہ پہلو جاری رہا اور ترقی پسندی کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی، لیکن آزادی کے بعد جب ترقی پسندی میں خطابت اور اشتہاریت کی لے بڑھ گئی تو اسی حلقۂ ارباب ذوق کے نمائندہ شعرا یعنی راشد، میراجی، اختر الایمان وغیرہ جدیدیت کے پیش رو کہلائے۔ اس کے بعد بیس، پچیس برس میں جدیدیت کی تازگی بھی ختم ہوگئی اور اس کا الاؤ ٹھنڈا پڑنے لگا۔ نیز جب کلاسیکیت کے کھنڈروں کا آسیب منہ چڑھانے لگا تو نئی پیڑھی کے افسانہ نگار اور شاعر بھی اپنی برأت کا اظہار کرنے لگے۔ دوسری ہندوستانی زبانوں میں اُتر آدھونکتا کا آغاز ایمرجنسی کے زمانے سے مانا جاتا ہے جب جبر کی وجہ سے سماجی اور سیاسی مسائل شدت اختیار کر گئے۔ اردو میں بھی عام طور سے نئی پیڑھی کے لکھنے والوں کی رائے یہ ہے کہ ۱۹۸۰ء کی دہائی سے تبدیلی کے آثار صاف دکھائی دینے لگے تھے اسی زمانے میں ضرورت سے زیادہ بڑھی ہوئی علامتیت اور لغویت کے خلاف آواز اٹھائی گئی۔ شکست ذات اور داخلیت رد ہوئی۔ سماجی سروکار پر زور دیا جانے لگا۔ سیاسی موضوعات TABOO نہ رہے۔ حکم ناموں اور آمرانہ فتووں کو ٹھکرایا جانے لگا۔ کہانی میں کہانی پن پر توجہ ہوئی، بیانیہ کی بحالی کو محسوس کیا گیا، کتھا کہانی/ حکایتی داستانی اسلوب اور تہذیبی جڑوں اور اساطیر کا عرفان بڑھا اور اردو ادب اپنے قاری سے جڑنے لگا جس کو جدیدیت نے علی الاعلان گنوا دیا تھا۔ معنی کے وحدانی نہ ہونے یا تکثیریت کی بحثیں البتہ ۱۹۸۵ء کے بعد سامنے آئیں۔

احمد صغیر : اگر مابعد جدید ادب کو واقعی ایک تحریک تسلیم کر لیں تو اس کا پیمانہ کیا ہے؟

اور آپ کی نظر میں افسانے اور شاعری میں کون فنکار اس زمرے میں آتے ہیں۔ جو آپ کو بحیثیت امام مابعد جدید تسلیم کرتے ہیں؟

جــواب : پہلی بات تو یہ ہے کہ میں مابعد جدید تو کیا کسی بھی چیز کا امام نہیں ہوں۔ نیز مابعد جدیدیت کوئی تحریک بھی نہیں۔ اردو ادب میں سب خراب چکر یہی ہے کہ ہم لوگوں کو امام بنا لیتے ہیں پھر ان میں کیڑے ڈالتے ہیں۔ واضح رہے کہ امام کا تصور مذہب میں برحق ہے، ادب میں جب جب اس طرح کی چودھراہٹ قائم کی گئی، ادعائیت کی راہ کھل گئی۔ میری حیثیت محض افہام و تفہیم کرنے والے کی ہے۔ یہ میرا اپنا ذہنی تجسس ہے کہ میں نئی فکریات کو انگیز کرتا ہوں اور اس کی بصیرتوں کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں اور قارئین کو اس میں شریک کرتا ہوں۔ ہر کسی کو اپنے موضوع کے انتخاب کا اختیار ہے۔ پچھلے تقریباً پندرہ بیس برسوں سے میرا موضوع نئی ادبی تھیوری اور اس کی فکریات ہے جس کی بنیادیں فلسفۂ لسان میں ہیں۔ میری تربیت شروع ہی سے اسی طرح کی ہے کہ زبان اور لفظ و معنی کے اثرات میرے لیے کشش رکھتے ہیں۔ نئی فکریات نئی ادبی تھیوری نیز مابعد جدیدیت کی طرف کھنچنا اتنا بالقصد نہیں ہے جتنا فطری ہے۔ نئی ادبی تھیوری سے ادب فہمی اور ادب شناسی نیز لسانی ساخت، متن، معنی، مصنف، قاری اور قرأت کے تفاعل کے بارے میں سوچنے اور سمجھنے کے رویوں میں بنیادی تبدیلیاں آئی ہیں، جن سے استفادہ کرنا اپنی اپنی آگہی اور بصیرت کا معاملہ ہے۔ ماننا نہ ماننا دوسری چیز ہے۔ خود ہندوستان میں اور دنیا میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں ان کو سمجھنا سب پر واجب ہے، لیکن جن کو آپ ادبی امام سمجھتے ہیں ساری خرابی ان کی پھیلائی ہوئی ہے۔ سمجھتے وہ بھی ہیں اور مابعد جدید بصیرتوں سے استفادہ بھی کرتے ہیں اور بعضے تو اب POST COLONIAL محاورہ بھی اختیار کرنے لگے ہیں (جو ان کے داخلی تضاد کا کھلا ہوا ثبوت ہے) لیکن نوجوانوں کو گمراہ بھی کرتے ہیں کہ مابعد جدیدیت بدعت ہے۔ خبردار، اس کی طرف نہ جانا۔ وجہ ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت ان بنیادوں ہی کو کالعدم کرتی ہے جن پر جدیدیت کا انحصار ہے یعنی بیگانگی، ALIENATION شکست ذات، حد سے بڑھی ہوئی داخلیت لایعنیت اور غیر ضروری ہیئت پرستی، جو ابہام اشکال اور رعایت لفظی سے آگے نہیں بڑھتی۔ آپ نے تحریک کہا۔ پہلے کہہ چکا ہوں کہ مابعد جدیدیت کوئی ''تحریک'' نہیں ہے۔ یہ ایک ثقافتی صورت حال ہے جس کا اثر انسانی سوچ کے تمام شعبوں پر پڑا ہے۔ اور ادبی رویے

بھی بدلے ہیں۔ اس کا کوئی ایک پیمانہ بھی نہیں ہے کیوں کہ ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر کے بعد اس میں نو مارکسزم کی کشادہ تعبیریں، دریدا کی ردتشکیل، نسوانیت کی عالمی تحریک اور ہندوستان میں دلت ساہتیہ اور NATIVISM یعنی دیسی واد کے دھارے بھی آ ملے ہیں نیز عہد وسطیٰ کی لوک شعریات یعنی کبیر، نانک، بابا فرید، بُلّھے شاہ، شاہ حسین وغیرہ یعنی صوفی سنت شعریات کی بازتشکیل ہو رہی ہے اور تہذیبی تشخص اور جڑوں کے عرفان پر بھی اصرار ہے۔ اپنے وسیع معنوں میں مابعد جدیدیت ایک بُت ہزار شیوہ ہے آپ نے پوچھا ہے ''اس کا پیمانہ کیا ہے'' پیمانہ ایک ہو تو عرض کروں، جہاں پیمانہ مقرر ہوا وہیں یہ محدود ہوئی۔ مابعد جدیدیت کا انحصار آزادہ روی اور تخلیق کے جشن جاریہ پر ہے۔ اس کا تقاضا ہی یہی ہے کہ اسے اصولوں میں باندھا نہ جائے۔ ہمارے عہد کی تخلیق ہی اس کا بہترین پیمانہ ہے۔ یہ SUBVERSION کا عمل بھی ہے ہر طرح کے STATUS QUO کے خلاف۔ چند لفظوں میں بیان کرنے سے اصل مسئلے کی تخفیف کا خدشہ ہے جو اصولاً مناسب نہیں، ایک نہیں کئی کتابیں موجود ہیں ادبی تنقید اور اسلوبیات، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ۔ حال ہی میں کراچی سے ضمیر علی بدایونی کی نہایت عمدہ کتاب جدیدیت اور مابعد جدیدیت آئی ہے۔ بے شک نئی فکریات پر میں پچھلے دس پندرہ برسوں سے مسلسل لکھ رہا ہوں۔ لیکن ایسے اہل نظر کی بھی کمی نہیں جو مجھ سے بہتر ان مسائل کو سمجھتے ہیں اور انھوں نے بہتر لکھا ہے۔ مثلاً وزیر آغا، قمر جمیل، ضمیر علی بدایونی، فہیم اعظمی، وہاب اشرفی، بلراج کومل، حامدی کاشمیری، دیویندر اسر، نظام صدیقی، ابوالکلام قاسمی، قاضی افضال حسین، شافع قدوائی، شین کاف نظام، طارق چھتاری، ناصر عباس نیّر اور بعض دوسرے۔ ان میں سے بعض کے تجزیاتی مضامین اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ والی کتاب میں شامل ہیں۔ اپنی نظر سے پڑھنا اور اپنے ذہن سے سوچنا شرط ہے۔ جن باتوں کا جواب میری تحریروں میں نہیں دوسروں کی تحریروں میں مل جائے گا۔ میں تو یہ بھی کہتا ہوں کہ پاکستان میں اکیلے وزیر آغا، فہیم اعظمی، قمر جمیل، ضمیر بدایونی اور ہندستان میں اکیلے نظام صدیقی، وہاب اشرفی نے اتنا لکھ دیا ہے کہ مسائل کی طرفیں کھل گئی ہیں۔ یہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ میری حیثیت فقط بحث اٹھانے والے یا افہام و تفہیم کرنے والے یا طرفیں کھولنے والے کی ہے، کسی ٹھیکیدار یا وکیل کی نہیں جو دفاع کرتا پھرے۔ نئی صورتِ حال، نئی تبدیلیاں اور نئی

فکریات سب کے سامنے ہے، کسی کے ماننے یا نہ ماننے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ فضا جب بدلتی ہے تو سب کو متاثر کرتی ہے۔ آپ نے فنکاروں کے نام پوچھے ہیں، میں کہوں گا قرۃ العین حیدر ہوں، انتظار حسین یا اختر الایمان، جدیدیت کی جو سکّہ بند تعریفیں کی گئیں ان میں سے کسی کا فن اس میں فٹ نہیں بیٹھتا۔ (تجزیوں کے لیے مذکورہ بالا کتابوں کو دیکھیں) اور ادھر تو کوئی ذی شعور نوجوان افسانہ نگار اور شاعر ایسا نہیں (خواہ اس کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو) جو نئی ثقافتی صورتِ حال سے نبرد آزما نہ ہو یا نئی ادبی فضا کا اس پر اثر نہ ہو۔

ابرار رحمانی: کیا آٹھویں دہائی کے بعد کے لکھنے والوں کے نام آپ لینا نہیں چاہتے۔ مناسب سمجھیں تو کچھ شاعروں کے نام بتائیں جن پر نئی ادبی فضا کا اثر ہو۔

جواب: نام ایک دو ہوں تو بتاؤں۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ بدلتی ہوئی ادبی فضا کا اثر سب پر ہے۔ جس طرح جدیدیت نے پرانے ترقی پسندوں کو بالواسطہ طور پر متاثر کیا تھا، اسی طرح میرا خیال ہے کہ اس وقت سینئر جدید شعرا بھی (جو ہنوز فعال ہیں) مابعد جدید فکر کا اثر قبول کر رہے ہیں۔ بعد کی شاعری کا تو مزاج ہی الگ ہوتا چلا گیا ہے۔ مثال ہی چاہیے تو صلاح الدین پرویز کی شاعری کو دیکھیے۔ اس کی تعریف تو اب مخالفین بھی کرنے لگے ہیں۔ ترقی پسندی سے تو اس کا کوئی رشتہ تھا نہیں، لیکن جدیدیت کے عروج کے زمانے میں بھی اسی شاعری کا مزاج سکہ بند جدیدیت سے الگ تھا۔ ادھر بیس برسوں میں شاعری کی دنیا خاصی بدل گئی ہے۔ اب نرے اشکال پر زور نہیں۔ ابلاغ کی آڑ میں جس مہملیت اور گاڑھی داخلیت پر توجہ تھی وہ بھی رد ہوتی چلی گئی ہے۔ اب نظر ترسیل پر اور قاری سے جڑنے کے عمل پر ہے۔ براہ راست اندازِ بیان کا تو سوال پیدا نہیں ہوتا البتہ ایمائیت اور رمزیت پر توجہ بڑھی ہے، اور نئی شاعری ایک ایسی دھرتی اور کھلے آسمان کے نیچے آ گئی ہے جہاں اشیا یاس زدہ اور بجھی بجھی نہیں۔ بعد میں لکھنے والوں میں عنبر بہرائچی یا ستیہ پال آنند یا ذی شان ساحل یا نصیر احمد ناصر یا علی محمد فرشی کو پڑھیے اور بیس برس پہلے کی شاعری کو پڑھیے، فرق صاف نظر آئے گا کہ پوری فضا ہی بدل گئی ہے۔ فقط یہی لوگ نہیں، اور بھی بہت سے ہیں جہاں رویوں کا فرق نمایاں ہے۔ شین۔ کاف۔ نظام، شاہد کلیم، پرت پال سنگھ بیتاب، عبدالاحد ساز، رؤف خیر، چندر بھان خیال، عزیز پریہار، جینت پرمار، نعمان شوق، حیدر قریشی، سلیم

آغا قزلباش، ابرار احمد، شکیل اعظمی، سلیم انصاری، اور بھی کئی ہیں۔ ان کی نظمیہ شاعری کو دیکھیں تو ایک یکسر بدلا ہوا منظر نامہ سامنے آئے گا جو اجنبیت، بیگانگی، لایعنیت اور شکست ذات کے بیس تیس برس پرانے ایجنڈے سے کوسوں دور نظر آئے گا۔ یہ شاعری نہ نری علامتیت کا شکار ہے نہ غیر ضروری ابہام زدگی کا۔ اس کا جہان معنی، اس کی شعریات بدلی ہوئی ہے۔ جس طرح ہندوستان کی شاعری میں پہلا واضح موڑ صلاح الدین پرویز سے شروع ہوتا ہے، پاکستان کی شاعری میں سارا شگفتہ مرحومہ سے شروع ہوتا ہے۔ نسوانی آوازوں میں بھی سارا شگفتہ کا فرق کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض سے صاف ظاہر ہے۔ عذرا عباس اور فاطمہ حسن میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ عشرت آفریں نے اگرچہ کم لکھا ہے تاہم ان کی آواز نئی ہے۔ ہندوستان میں نسوانی آوازیں زیادہ نہیں۔ لیکن جو بھی ہیں ان میں شہناز نبی، عذرا پروین، شبنم عشائی، ترنم ریاض اور آشا پربھات کا لہجہ اگر پہلے کی شاعری سے الگ ہے تو سوچنا چاہیے کہ ایسا کیوں ہے؟ یہ شاعری روایتی ترقی پسندی اور روایتی جدیدیت سے خاصی ہٹ کر ہے، اور اس کی اپنی فضا اور اپنی دنیا ہے۔ غزل کے شعرا کا ذکر الگ تفصیل چاہتا ہے، کیونکہ غزل کی ایمائیت اور FLEXIBILITY میں مابعد جدید کی خاصی گنجائش ہے۔

احمد صغیر : فکشن کے حوالے سے آپ نے ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۵ء تک کے افسانے اور افسانہ نگاروں پر سیمینار بھی کروائے، انتخاب بھی شائع کیا اور تنقید بھی کی۔ نویں دہائی اور دسویں دہائی کے افسانہ نگاروں پر نہ آپ کچھ لکھ رہے ہیں نہ ان پر سیمینار منعقد کروا رہے ہیں۔ ایسا کیوں؟

جواب: آپ کے اعتراض کا تیکھاپن حق، لیکن غور سے دیکھیں تو یہ اعتراض صحیح نہیں۔ نویں اور دسویں دہائی کے افسانہ نگار وہی ہیں جو آٹھویں دہائی کے ہیں۔ ادب میں اتنے چھوٹے چھوٹے خانے بنانا غلط ہے۔ بے شک میں ۱۹۸۰ء اور ۱۹۸۵ء میں جو بڑے سیمینار کرائے ان پر کتابیں بھی شائع کیں۔ ۱۹۹۷ء کا سیمینار مابعد جدیدیت پر ہوا۔ وہ کتاب بھی شائع ہو چکی ہے جس کا ذکر پہلے کر چکا ہوں۔ اس میں ایک حصہ ادبی فکریات پر ایک حصہ شاعری اور ایک حصہ ناول اور افسانے پر بھی ہے جس میں تازہ ترین ناولوں اور

افسانوں کی بحثیں لوگوں نے اٹھائی ہیں اور خود افسانہ نگاروں نے بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ادھر ساہتیہ اکاڈمی سے بھی دو سیمینار منعقد کروا چکا ہوں، کیوں کہ آزادی کو پچاس برس ہو گئے ہیں۔ یہ سیمینار آزادی کے بعد اردو شاعری اور آزادی کے بعد اردو فکشن کے عنوان سے منعقد ہوئے ہیں۔ ان دونوں موقعوں پر بھی کھل کر بحثیں ہوئی ہیں اور نئے پرانے سب لوگ شریک ہوئے ہیں۔ کوشش ہے کہ یہ کتابیں بھی جلد شائع ہو جائیں۔ جہاں تک میرے ذاتی مطالعات کا تعلق ہے ادبی تھیوری کی طرف زیادہ توجہ ہونے کی وجہ سے بے شک میں نے عملی تنقید کم لکھی ہے لیکن ایسا بھی نہیں کہ بالکل نہیں لکھی۔ ادھر میں نے انگریزی میں تین انتھالوجی شائع کی ہیں۔ ایک راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں پر دوسری کرشن چندر کے افسانوں پر اور تیسری بلونت سنگھ کے افسانوں پر۔ بلونت سنگھ کو کیونکہ اردو میں نظر انداز کیا گیا اس لیے میں نے اس پر کھل کر لکھا اور یہ کتاب انگریزی کے علاوہ اردو، ہندی، اور پنجابی زبانوں میں بھی شائع ہو گئی ہے۔ اس کے علاوہ منٹو کے فن کا باز مطالعہ ''منٹو کا متن ممتا اور خالی سنسان ترین'' کے عنوان سے پیش کیا جو آج کل میں شائع ہوا۔ نئے لکھنے والوں میں سلام بن رزاق اور محمد منشا یاد پر جو کچھ لکھا آپ کے علم میں ہے۔ ادھر گلزار کی کہانیوں پر اور انجم عثمانی پر بھی لکھا ہے جو تازہ ترین ہے۔ مجھے اتفاق ہے کہ اور بہت سے ہیں جن پر توجہ ہونی چاہیے۔ بہر حال وارث علوی کی انشا پردازی کے لیے بھی تو کچھ چھوڑنا چاہیے۔

ابرار رحمانی: ۱۹۶۰ء کے بعد کیا کوئی ایسا افسانہ نگار ابھر کر سامنے آیا ہے جسے ہم بیدی، منٹو یا کرشن چندر کے مرتبے کا سمجھ سکیں؟

جواب : ''مرتبہ'' تاریخ طے کرتی ہے، آپ یا میں نہیں۔ بیدی کو ماننے جانے میں برسوں لگے۔ منٹو کو زندگی بھر غیر ادب کا طعنہ سننا پڑا۔ ان دو تین کے بعد بہت سے نام ہیں جن میں سے کچھ اپنی اہمیت اور حیثیت منوا چکے ہیں مثلاً قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش اور بہت سے دوسرے ہیں جن کی تخلیقات تاریخ سے متصادم ہیں اور مرتبہ پانے کا عمل جاری ہے۔

احمد صغیر : نویں اور دسویں دہائی کے افسانہ نگاروں میں اگر آپ کو دس افسانہ

نگاروں کا انتخاب کرنا ہو تو آپ کی فہرست میں کون کون افسانہ نگار ہوں گے؟

جواب: فہرست سازی کوئی اچھا کام نہیں۔ شعروں کے انتخاب میں رسوائی شرط ہے کیوں کہ پسند اپنی اپنی، خیال اپنا اپنا۔ آپ کا اصرار ہے تو سنیے۔ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور سریندر پرکاش کا نام تو میری فہرست میں آئے گا ہی، کیونکہ یہ لوگ اب بھی فعال ہیں۔ اس کے علاوہ ادھر والوں میں محمد منشا یاد، اسد محمد خاں، حسن منظر اور زاہدہ حنا، گزر جانے والوں میں غیاث احمد گدی اور رام لعل، اور پختہ کاروں میں جوگندر پال، اقبال مجید، جیلانی بانو، اور نیر مسعود۔ نوجوانوں میں سلام بن رزاق، سید محمد اشرف، انور خاں، انور قمر، ساجد رشید، علی امام نقوی، مقدر حمید، جینا بڑے، یہ آٹھ افسانہ نگار تو فقط ممبئی کے ہیں۔ اتنی ہی تعداد شوکت حیات اور ان کے ساتھیوں کی بہار میں ہے۔ علی گڑھ کے طارق چھتاری، حیدر آباد کے بیگ احساس، لکھنؤ کے فیاض رفعت اور محسن خاں اس پر مستزاد۔ افسانہ کی دنیا بہت وسیع ہے۔ آپ نے دس کی شرط لگائی تھی اب آپ ہی گن لیں۔ یہ بیس بائیس سے اوپر ہی ہوں گے۔ تعجب ہے ناول کا ذکر آپ کیوں نہیں کرتے۔ اس کے لیے تو زیادہ SUSTAINED کام کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہندوستان میں نئی پیڑھی کے ادیبوں نے بعض اچھے ناول بھی لکھے ہیں۔ مثلاً صلاح الدین پرویز کا نمرتا، عبدالصمد کا دو گز زمین، الیاس احمد گدی کا فائر ایریا، گیان سنگھ شاطر کا گیان سنگھ شاطر، اقبال مجید کا نمک، شموئل احمد کا ناولٹ ندی، حسین الحق کا فرات، پیغام آفاقی کا مکان، غضنفر کا پانی، مشرف عالم ذوقی کا بیان، محمد علیم کا جواماں ملی۔

ابرار رحمانی: اردو افسانہ پاکستان میں بہتر لکھا جا رہا ہے یا ہندستان میں؟

جواب: ایسا کوئی فیصلہ ممکن نہیں۔

احمد صغیر: عالمی ادب کے بالمقابل پہنچنے کے لیے اردو افسانہ نگاروں کو کیا کرنا ہوگا؟

جواب: ماسٹرز کو یعنی شاہکاروں کو پڑھنا ہوگا۔ ہندستانی زبانوں مثلاً بنگالی، گجراتی، مراٹھی، ہندی، ملیالم، کنڑ کے بہترین نمونوں کو پڑھنا ہوگا۔ اسی طرح اعلیٰ یوروپی، روسی، فرانسیسی اور لاطینی امریکہ کے تراجم کو بھی پڑھنا چاہیے۔ نئی ادبی فکر کی آگہی ضروری ہے اور زبان پر قدرت، بیانیہ پر قدرت اور فنی دسترس ضروری ہے جس میں کوشش اور توفیق دونوں کا دخل ہے۔ فیض احمد فیض نے کہا تھا کہ "فن کے مجاہدہ کا کوئی نروان نہیں ہے۔"

ابرار رحمانی: موجودہ مغربی فکشن اور اردو فکشن میں کیا فرق ہے؟

جواب: وہی فرق ہے جو مغرب کی دنیا اور اردو کی دنیا میں ہے۔

احمد صغیر: فی زمانہ زیادہ بہتر افسانے ہندی میں لکھے جارہے ہیں یا اردو میں؟ اور ہندی اردو افسانوں میں موضوع، مواد اور تکنیک کی سطح پر کیا باتیں ہیں؟

جواب: ہندی میں خاصی گہما گہمی ہے اور ایک سے ایک اچھا لکھنے والا موجود ہے لیکن خود ہندی والے تسلیم کرتے ہیں کہ اردو افسانہ آگے ہے۔

ابرار رحمانی: اردو میں ڈرامے کیوں نہیں لکھے جارہے ہیں؟

جواب: ڈرامہ خال خال لکھا جارہا ہے، ایسا نہیں ہے کہ لکھا ہی نہیں جارہا لیکن ڈرامہ اردو کے مزاج سے لگا کھاتا ہوا نہیں ہے۔

احمد صغیر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان تخلیقی ادب نہیں خریدتی، کیا یہ صحیح ہے کہ قرۃ العین حیدر کا ناول نہیں خریدا جاسکتا البتہ اس ناول پر ایم فل کا گھٹیا مقالہ کسی صورت میں ضرور خریدا جائے گا؟

جواب: یہ شدید فہمی ہے کہ تخلیقی ادب پر کوئی پابندی ہے مثلاً غالب کے نئے اور تاریخی متن پر مبنی ایک سے ایک اعلیٰ کتاب آئی ہے یا باغ و بہار یا گلزار نسیم کا بہتر سے بہتر متن چھپ کر آیا ہے یا کوئی فسانۂ آزاد یا طلسم ہوش ربا یا پریم چند کا پورا سیٹ شائع کرے یا کبیر، میر یا میرابائی پر دولسانی اعلیٰ اڈیشن سامنے آئیں تو یہ سب تخلیقی ادب ہے جس کے لیے سرکاری سبسڈی برحق ہے اس اسکیم کے تحت یہ سب خریدا جاتا ہے اور خریدا جاتا رہا ہے۔ یہ شدید غلط فہمی ہے کہ ایم فل کا گھٹیا مقالہ ضرور خریدا جاتا ہے۔ گھٹیا مقالہ ایم۔فل کا ہو یا پی۔ایچ ڈی کا، ہرگز ہرگز نہیں خریدا جاتا اور نہ ہی خریدنا چاہیے۔ پوری اسکیم چھپی ہوئی موجود ہے۔ اس کو پڑھ لیں یہ فقط اردو کے لیے نہیں ہندی اور سنسکرت کے لیے بھی یہی اصول ہے۔ سرکاری امداد وہاں برحق ہے۔ جہاں جہاں پرائیوٹ پبلشنگ کے بس کی بات نہیں، مثلاً حوالے کی کتابیں، یا علمی کتابیں۔ زندہ زبانیں اپنے زندہ تخلیقی ادب میں سرکار کی اعانتی پالیسیوں کا دست نگر ہو جائے۔ یہ وہی سبسڈی پر پلنے والی بات ہوگی جو زندہ ادب کے لیے سم قاتل ہے۔ زندہ تخلیقی ادب کو بیساکھیوں کی نہیں اپنے پڑھنے والوں کی ضرورت ہوتی ہے۔

ابرار رحمانی : نئی نسل کے افسانہ نگاروں میں مشرف عالم ذوقی، محسن خان، احمد صغیر، مظہر الزماں خاں، قاسم خورشید، رفیع حیدر انجم، نور الحسین وغیرہ کے بارے میں آپ کے کیا تاثرات ہیں؟

جواب : میرے تاثرات وارث علوی کی طرح خراب نہیں ہیں۔ لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ آپ کی نسل ہر وقت اپنی تعریف سننا چاہتی ہے۔ مظہر الزماں خاں تو بہت پہلے سے لکھ رہے ہیں۔ ان کے دو ناول ''آخری زمین'' اور ''آخری داستان گو'' پہلے چھپ چکے ہیں۔ افسانوں کا دوسرا مجموعہ ''دستکوں کا ہتھیلیوں سے نکل جانا'' ابھی چھپا ہے۔ نور الحسنین کی کتاب ''گڑھی میں اترتی ہوئی شام'' میں نے حال ہی میں پڑھی ہے ان کی اس نام کی کہانی قصباتی عزت نفس کی عمدہ کہانی ہے، اور ماحولیات کے نقطۂ نظر سے بھی قابل توجہ ہے۔ محسن خاں کی ''زہرہ'' کا قائل ہوں، مشرف عالم ذوقی نے ادھر سب سے زیادہ لکھا ہے اور متوجہ کیا ہے۔ ان کے دو افسانوں کے مجموعے اور دو ناول آچکے ہیں۔ وہ ناول نگار بھی اچھے ہیں، ''ذبح'' ابھی چھپا ہے۔ انہیں کوئی نظر انداز نہیں کر سکتا۔ ویسے معلوم ہونا چاہیے کہ ادبی قبولیت بہت آہستہ روی سے ہوتی ہے۔ اس میں فوری پسند و ناپسند کو زیادہ اہمیت نہیں دینا چاہیے۔ ایک دوسرے پر سبقت لے جانے یا نمایاں ہونے میں کسی کے جاننے نہ جاننے سے کچھ نہیں ہوتا، اصل چیز فنی دسترس ہے جو دیر سویر لوہا منوا لیتی ہے اور سب کو متوجہ کرتی ہے۔ بیشک ادھر زندگی اور بھی تیز رفتا ہوگئی ہے لیکن ادب کا تا اور لے دوڑی کا کھیل نہیں۔ ادب میں صبر اور بے نیازی شرط ہے۔ نئی نسل کے ادیبوں کو چاہیے محنت سے جی نہ چرائیں، مسائل کی آگہی، بیان پر قدرت اور فنی دسترس یہ تین چیزیں بیحد ضروری ہیں۔ ادب میں کوئی SHORTCUT نہیں۔ نئے لکھنے والے اگلوں سے بہتر لکھیں گے تبھی تو نام پائیں گے۔

ابوالکلام قاسمی/ شافع قدوائی

پروفیسر گوپی چند نارنگ سے گفتگو

ابوالکلام قاسمی: نارنگ صاحب آپ نے اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کو نظریاتی اور عملی طور پر اردو میں متعارف کرانے کا فریضہ بھی انجام دیا ہے اور ادھر چند برسوں سے آپ ساختیات اور مابعد ساختیات سے متعلق تصورات اور نظریات کو متعارف بھی کرا رہے ہیں اور ان نظریات کا انطباق کر کے بھی آپ نے دکھایا ہے۔ مجھے دریافت یہ کرنا ہے کہ اسلوبیات اور ساختیات کے مابین کیا آپ ہم آہنگی محسوس کرتے ہیں یا ان دونوں مکاتب نقد کو الگ اکائی کی حیثیت دیتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ: ساختیات کے مقدمات ایک اور ہی سطح پر ہیں۔ بے شک اسلوبیات ہو یا ساختیات یا پس ساختیات ان سب میں مرکزِ نگاہ متن ہے لیکن اسلوبیات محدود نوعیت کا تجزیہ ہے جس میں اسلوب کے لسانی خصائص کی مدد سے تخلیقی شخصیت و انفرادیت کی تعیین ہوتی ہے۔ اسلوبیات اسلوب فہمی کا دعوا تو کر سکتی ہے، ادب فہمی کا دعوا نہیں کرتی، جب کہ ساختیات و پس ساختیات نے ادبی تنقید کو جو فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی دیا ہے اس نے ادب فہمی کو نئی بصیرتوں پر استوار کیا ہے۔ سابقہ ترجیحات کافی حد تک بدل گئی ہیں، مثلاً اگر پہلے سے چلی آ رہی تنقید میں بنیادی اہمیت مصنف (WRITER) اور متن (TEXT) کو حاصل تھی تو اب اہمیت لکھنے کے عمل (WRITING) اور پڑھنے کے عمل (READING) قرأت یعنی معنی خیزی کو حاصل ہے۔ قرأت کے تفاعل کی وجہ سے قاری کا کردار بھی معرضِ بحث میں آ گیا ہے۔ لکھنے کے عمل (WRITING) سے مراد وہی ہے جس کو روایتاً ہم تخلیق کہتے آئے ہیں اور لکھنے والے کو خالق کہتے آئے ہیں۔ ساختیات نے یہ تصور ہی بدل دیا ہے۔ ایک عام عقیدہ یہ چلا آ رہا تھا کہ مصنف (یا تخلیق کار) معنی کا سرچشمہ ہے۔ ساختیات نے بدلیل یہ ثابت کر دیا ہے کہ معنی کا سرچشمہ ذہنِ انسانی نہیں بلکہ لسان بالقوۃ (LANGUE) کا وہ نظام ہے جو مصنف سے پہلے اور مصنف سے باہر موجود ہے اور مصنف جو کچھ بھی لکھتا ہے اس لانگ کی رو سے لکھتا ہے اور معنی کی جو شکلیں بنتی ہیں خواہ وہ کتنی نئی، تازہ، انفرادی، یا تخلیقی کیوں نہ معلوم ہوں، اسی جامع نظام کی رو سے بنتی ہیں اور اسی کی رو سے ان کا ادراک ہوتا ہے۔ یہ نظام نہ ہو تو کوئی ایک لفظ بھی نہیں لکھ سکتا۔ تمام تر معنی خیزی خواہ

وہ ادب ہو، سماجی عمل کی یا ثقافت کی، اسی مجرد نظام کی رُو سے ہوتی ہے۔ چنانچہ واضح رہے کہ ذہنِ انسانی معنی خلق نہیں کرتا بلکہ فقط تشکیل کا ذریعہ ہے اور یہ تشکیل جیسا کہ کہا گیا اُس نظام کی رُو سے ہے جو کسی فردِ واحد کی جاگیر نہیں۔ ساختیات کی یہ پیش رفت ادب فہمی کی تاریخ میں اگلا قدم ہے۔ ادبی تنقید تو فقط ایک محدود شعبہ ہے، اصل سوال ذہن انسانی کی کارکردگی کا ہے، یعنی انسان حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، کس طرح سوچتا ہے، کس طرح لکھتا ہے اور کس طرح پڑھتا یا سمجھتا ہے۔ اس آخری شق کا تعلق ادب فہمی یا ادبی تحسین یا تنقید سے ہے۔ اب آپ دیکھ سکتے ہیں کہ ساختیات کے مقابلے میں اسلوبیات ایک محدود چیز ہے۔ جب کہ ساختیات کا مسئلہ پورے سماجی عمل، پوری ثقافت یا پوری انسانی زندگی کا ہے، ادب جس کا فقط ایک مظہر ہے۔

شافع قدوائی : نارنگ صاحب! آپ نے ردِ تشکیل اور دیگر پس ساختیاتی مباحث سے اردو داں حلقوں کو متعارف کرایا ہے اور فیض کی ایک نظم کا پس ساختیاتی مطالعہ سوغات شمارہ ا میں شائع کر کے اس نظریے کے عملی امکانات کو بھی اجاگر کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا نظریۂ ردِ تشکیل متن کے مطالعہ کے لیے کسی منضبط METHODOLOGY کی نشان دہی کرتا ہے یا نہیں یا یہ محض متن کے مطالعہ کی ایک INSIGHT ہے؟

گوپی چند نارنگ: منضبط طریقۂ کار کی نشان دہی خود ردِ تشکیل کے مزاج کے خلاف ہے اس لیے نظریہ سازوں نے اس کی نفی کی ہے۔ وہ طریقۂ کار دینے کے خلاف ہیں اس لیے کہ طریقۂ کار بھی ایک طرح کا جبر ہے۔ آپ کو تو معلوم ہے کہ ردِ تشکیل کو ایسا لبرازم بھی کہا گیا ہے جو ذات اساس نہیں ہے، یعنی یہ معنی کی طرفوں کو کھول دینے اور انھیں کھلا رکھنے کا فلسفہ ہے۔ بیشک اس اعتبار سے یہ متن کے مطالعے کی ایک INSIGHT ہے جیسا کہ آپ نے کہا یا مطالعۂ متن کا ایک اصول ہے جو معنی کے دوسرے پن کو سامنے لاتا ہے۔

نظریے میں طریق کار METHODOLOGY کی نفی کے باوجود لوگوں نے نظریے کی تشریح کی ہے، انھوں نے طریقۂ کار سے بھی بحث کی ہے اور کچھ نہ کچھ ضابطہ بھی وضع کیا ہے۔ خود میں نے ''آنادریدا کا پھر حدیقۂ لسان میں'' میں اس کی کچھ وضاحت کی ہے۔ لیکن یاد رہے کہ رویہ کھلا ڈلا ہے۔ یہ ہر طرح کی جکڑ بندی اور کلیہ پسندی کے خلاف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو قاعدے کلیوں پر چلے ہیں یا دوٹوک فیصلے چاہتے ہیں یا فوری نتائج کے طلبگار ہیں انھیں رد تشکیلی رویے سے تکلیف پہنچتی ہے۔ دراصل یہ لوگ وہ نتیجہ چاہتے ہیں جو ان کے معمولہ تصورات پر پورا اترے، ردِ تشکیل معمولہ تصورات ہی پر ضرب لگاتی ہے اس لیے کوفت کا باعث ہے۔ چنانچہ اس کا ردِ عمل تین طرح سے ہوتا ہے۔ اور یہ کہ ردِ تشکیل سمجھ میں نہیں آتی۔ دوسرے یہ کہ ردِ تشکیل بے افادہ ہے (فائدہ کا سوال آج وہ لوگ اٹھا رہے ہیں جو کل تک 'افادیت' کے خلاف تھے) یا تیسرے یہ کہ ردِ تشکیل سے متن تحسین میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ ایسی باتیں سب نیک نیت لوگ کر رہے ہیں۔

لیکن یہ سب ہیں بند اپنے اپنے معمولہ معنی کے حصار میں اور انھیں اپنے محفوظ حصار سے باہر نکلنا پڑے تو زحمت ہوتی ہے۔

آپ نے فیض کی نظم کا ذکر کیا۔ فیض کو میں نے اسی لیے لیا تھا کہ مثال میں آسانی تھی۔ ایک معتبر نقاد نے کہا کہ فیض بیچارہ تو TRANSPARENT شاعر ہے، اس کے یہاں معنی کا دوسرا پن کہاں۔ ان سے کون پوچھے کہ جناب کیا معنی کا دوسرا پن فقط وہیں ہوتا ہے جہاں 'اشکال' ہو کوئی یہ نہیں سوچتا کہ آخر کیا وجہ ہے کہ بعض لوگ فیض کو سیاسی معنی کا شاعر کہتے ہیں اور بعض دوسرے فیض کو روایتی لب و لہجے کا شاعر کہتے ہیں۔ کیا یہ دونوں باتیں درجہ وار فوقیتی ترتیب نہیں ہیں یعنی فیض کو اہم ثابت کرنے کے لیے انقلابیت یعنی ''سیاسی معنی'' کو ''روایتی معنی'' پر ترجیح دی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فیض کو اہم شاعر ثابت کرنے کے لیے ان کی انقلابیت پر زور دیا جاتا ہے اور فیض کو کم اہم یا غیر اہم ثابت کرنے کے لیے ان کی روایتی رومانیت پر زور دیا جاتا ہے۔ گویا معنی کے ایک رُخ کو دوسرے پر ترجیح دی جاتی ہے جب کہ متن کے تجزیے سے اس کی تکذیب ہوتی ہے کیونکہ جہاں انقلابیت پر اصرار ہے وہاں رومانیت ہے اور جہاں رومانیت پر اصرار ہے وہاں انقلابیت ہے۔ اپنے مضمون کے بین السطور میں جو سوال میں نے اٹھایا تھا اور جس کو وہ نقاد جو معنی کے فقط ایک رخ کے بارے میں حتمی رائے قائم کر لیتے ہیں، دیکھ ہی نہیں سکتے، یعنی یہ کہ ردتشکیل رویے کے علاوہ کیا کوئی دوسری ادبی تھیوری ہے جو معمولہ معنی، اور غیر معمولہ معنی کی جدلیاتی گردش کو اس طرح دکھا سکتی ہو کیونکہ اگر سیاسی معنی پر اصرار ہو تو اس کو بھی بے دخل کیا جا سکتا ہے، اور اگر روایتی معنی پر اصرار ہو تو اس کو بھی بے دخل کیا جا سکتا ہے۔ مزید یہ کہ جمالیاتی اثر نہ فقط سیاسی معنی کا محتاج ہے نہ روایتی معنی کا، وہ آئیڈیولوجی سے ہٹ کر بھی ہے۔ آلتھیوسے کا ذکر اس لیے آیا تھا کہ نومارکسیت کا بڑا شارح وہ اسی لیے ہے کہ اس نے مارکسیت کے قلب میں ادب کے جمالیاتی اثر، کو قبول کرے، نہ جدیدیت میں یہ گنجائش ہے کہ وہ 'آئیڈیولوجی' کو قبول کرے۔ یہی وجہ ہے کہ فیض کے بارے میں دونوں تنقیدی رویے AMBIVALENCE کا یا افراط و تفریط کا شکار ہیں۔ دونوں اپنے اپنے معمولہ معنی کے اسیر ہیں، یعنی ایک سیاسی معنی کی قطعیت سے ہٹ کر نہیں دیکھ سکتا، دوسرا بھی معنی کی حتمیت کو حرفِ آخر سمجھتا ہے۔ ردتشکیل یا پس ساختیاتی فکر کی خوبی یہ ہے کہ وہ معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے ایک کو دوسرے پر ترجیح نہیں دیتی۔ روایتی نقاد اگر اس کو سمجھ نہیں سکتے تو تعجب نہ ہونا چاہیے۔ وہ اپنے اپنے COMMON SENSE تصورات کے اسیر ہیں۔ لیکن وہ جنھوں نے نئی تھیوری کو پڑھا ہے اور اس کی پیش رفت سے باخبر ہیں، وہ معنی کی حتمیت یا معنی کے ایک رخ یا معمولہ معنی پر اکتفا کر ہی نہیں سکتے۔ وہ اسے ادھوری قرأت کہتے ہیں۔ ادھوری قرأت فقط اُسی معنی پر زور دیتی ہے جو اُسے قبول ہو، پس ساختیاتی یا ردتشکیلی رویہ دوسرے رخ یا ناقابلِ قبول رخ کو بھی سامنے لاتا ہے۔ یہ باغیانہ اور غیر مقلدانہ رویہ ہے اس لیے نیک لوگوں کو اسے سمجھنے میں دقت ہو تو تعجب نہ ہونا

چاہیے۔

ابو الکلام قاسمی: ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریہ سازوں نے ادب پارے کے لیے تخلیق یا فن پارے کی اصطلاحات کو یکسر چھوڑ کر صرف متن کی اصطلاح استعمال کرنی شروع کر دی۔ نام کی اس تبدیلی میں فی نفسہٖ ادب کی طرف اس بدلے ہوئے رویے کی توجیہہ آپ کیا کریں گے اور کیا آپ یہ محسوس نہیں کرتے کہ اس رویے کے باعث متن کو اہمیت دینے کے ساتھ ساتھ اس کے تقدس سے انکار کیا گیا ہے۔

گوپی چند نارنگ : دراصل 'تخلیق' یا 'خالق' کی اصطلاحیں رومانویت کے زمانے سے یادگار چلی آتی ہیں۔ یہ ادب کے بارے میں عام فہم رویے کی دین ہیں۔ ساختیات نے اس رویے کو چیلنج کیا ہے۔ چیلنج تو دراصل ہوسرل اور ہائیڈیگر کے ساتھ مظہریت ہی میں شروع ہو گیا تھا۔ تخلیق کو متن کہنے یعنی نام کی اس تبدیلی کے پیچھے جو فلسفہ ہے اس کی طرف اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ بے شک ادبی متن کی نوعیت اب وہ نہیں رہی جو روایتی اور رسمی طور پر پہلے سے چلی آ رہی ہے۔ بیشک عرفِ عام میں اسے تخلیق ہی سمجھا گیا اور اس کے گرد تقدس کا ہالہ بھی دیکھا گیا، لیکن یہ تقدس کس نے عطا کیا، انسان ہی نے، اور آج فکرِ انسانی ہی اس کو چیلنج کر رہی ہے۔ اس میں سلسلہ در سلسلہ کئی کڑیاں ہیں۔ مارکس کی فکر نے تاریخ کو بے مرکز کیا تھا، فرائڈ نے لاشعور کی دریافت سے انسان کو بے مرکز کر دیا۔ اس کے بعد ذات سے جو تقدس وابستہ تھا وہ پارہ پارہ ہو گیا اب اگر ہم چاہیں بھی کہ تقدس بحال ہو جائے تو اس کے لیے لاشعور کی دریافت کو غلط ثابت کرنا ہوگا لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ پچھلی نصف صدی میں سوسئیر کی فکر کو کم و بیش آفاقی قبولیت حاصل ہو گئی ہے۔ اگر کل کو فکرِ انسانی کی یہ پیش رفت غلط ثابت ہو جائے یا ایسی کوئی جہت سامنے آ جائے جس سے اس کا رد ممکن ہو جائے تو روایتی فکر کا ساتھ دینے میں تو عافیت ہی عافیت ہے۔

ابوالکلام قاسمی : رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام سے باہر نہیں لکھا جا سکتا، مگر دوسری طرف وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ادب میں لسانیات کے اصولوں کے استعمال کے لیے ہمیں الگ سے ایک نظام (POETICS) بنانا پڑے گا، تو کیا آپ محسوس کرتے ہیں کہ کلر وغیرہ کی کتابوں کے باوجود کوئی مکمل ساختیاتی شعریات وجود میں آ چکی ہے؟

گوپی چند نارنگ : آپ کے اس سوال میں تین سوال ہیں۔ یہ بات تو واضح ہے کہ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام سے باہر نہیں لکھا جا سکتا۔ آپ کو معلوم ہے کہ یہ سوسئیر کے تصور لانگ پر مبنی ہے۔ ثقافت کا ذکر کرنا اب فیشن میں داخل ہوتا جاتا ہے اور تو اور روایتی نقاد اور وہ جدید نقاد بھی جو کل تک کاغذ پر چھپے ہوئے لفظ سے ہٹ کر کوئی بحث کرنے کے لیے تیار نہ تھے، آج چور دروازے سے ثقافت کا ذکر لے آتے ہیں۔ اور یہ نہیں سوچتے کہ جب فن پارہ ثقافتی نظام کے اندر ہے تو وہ سماجی مظہر کیوں کر نہیں، یا اس کی سماجی معنویت سے کیوں کر انکار کیا جا سکتا ہے۔ بہر حال ساختیاتی تناظر

میں ثقافت کا تصور اپنے وسیع تر معنی میں استعمال ہوتا ہے کیوں کہ لانگ کی کارکردگی ثقافت کی رُو سے ہے اور ادب کی کارکردگی لانگ کی رُو سے۔ اب رہی دوسری بات یعنی لسانیات کے اصولوں کی۔ تو یہاں لسانیات بھی میکانکی معنی میں نہیں بلکہ فلسفۂ لسان کے معنی میں یا معنی کے فلسفے کے معنی میں ہے۔ گویا ساختیات کو اتنی نسبت لسانیات کے میکانکی اصول وقواعد سے نہیں جتنی معنیات کے فلسفے سے ہے، جس کی بدولت تمام تر ترسیل ہوتی ہے اور جو زبان وادب کا بنیادی وظیفہ ہے۔ بارتھ کا یہ قول اس کے ابتدائی دور کا ترجمان ہے جب ساختیات نے یہ توقع پیدا کی تھی کہ ادب کی جامع شعریات کو ضابطہ بند کیا جا سکتا ہے لیکن بعد میں پس ساختیاتی فکر کی پیش رفت نے اس توقع سے توجہ ہٹادی۔ اب آپ کے سوال کی تیسری شق یعنی کلر کے کتاب کے حوالے سے کہنا چاہوں گا کہ کلر کی کتاب ان کوششوں کا نقطۂ آغاز نہیں بلکہ اگلا قدم ہے۔ اس سے پہلے رومن جیکب سن، ولادمیر پروپ، لیوی سٹراس، گریما، تودوروف، ژنیت، بارتھ وغیرہ کے کام کو آخر اور کس شق میں رکھیں گے۔ متھ اور لوک کہانیوں سے لے کر فکشن تک یہ لوگ خاصا بنیادی کام کر چکے تھے۔ کلر کی کوشش ایک جامع کلاسیکی کوشش ہے۔ یہ کتاب ۱۹۷۵ء میں منظر عام پر آئی۔ اُس وقت تک ساختیات سے پس ساختیات کی طرف گریز شروع ہو چکا تھا اور دریدا کے نظریۂ افتراقیت نے معنی کی عدم مرکزیت یا عدم استحکام کو بھی ثابت کر دیا تھا۔ یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ پس ساختیاتی فکر ہیگل کے ساتھ نہیں بلکہ نطشے کے ساتھ ہے۔ نطشے، ہوسرل، ہائیڈیگر، ان سب کا اثر دریدا پر ہے۔ معنی کے عدم استحکام کا مطلب ہی یہی ہے کہ معنی کو قاعدے کلیوں میں جکڑنا معنی خیزی کے عمل کے منافی ہے۔ قاعدے کلیے تو ہمیشہ بنائے گئے اور بنائے جاتے رہیں گے لیکن پس ساختیاتی فکر کا موقف یہ ہے کہ قاعدے کلیے معنی پر پہرہ بٹھاتے ہیں اور یہ جبریت اور آمریت کی شکلیں ہیں۔ ردتشکیل معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور ہر راہ کو کھلا رکھنا چاہتی ہے اس لیے وہ نظام سازی کے خلاف ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ساختیاتی فکر کے زیر اثر سب سے زیادہ توجہ شعریات پر ہوئی ہے، لسانیات پر نہیں، اور شعریات میں بھی اس مرکزی بحث پر کہ زبان کے ذریعے معنی کیوں کر پیدا ہوتے ہیں، کیوں کر قائم ہوتے ہیں اور کیوں کر سمجھے جاتے ہیں، دوسرے لفظوں میں حظ ونشاط، لطف وانبساط اور جمالیاتی اثر بھی معنیات کا حصّہ ہیں۔ اس کا یہ پہلو بھی نظر میں رہے کہ ساختیاتی شعریات کی رُو سے معنی فقط وہ نہیں ہے جو حاضر ہے یا جو دکھائی دیتا ہے، یا جو معمولہ ہے یا جس سے ہم مانوس ہیں۔ معنی جتنا حاضر ہے اتنا غیاب میں ہے اور روایت تنقید معنی کے معمولہ اور مانوس روپ پر اکتفا کرتی ہے یا پہلوداری کا ذکر بھی کرتی ہے تو یوں کہ معنی کو حل کرنا مقصود ہے لیکن پس ساختیاتی فکر کا اصرار ہے کہ معنی وحدانی ہے ہی نہیں یہ سیال ہے اور وقت، نسل ساج، تاریخ، ثقافت کے محور پر بدلتا رہتا ہے۔ پس ساختیات معنی کی وحدانیت کا نہیں، بلکہ تکثیرِ معنی کا فلسفہ ہے۔

شافع قدوائی: دریدا نے منشائے مصنف حتیٰ کہ متن، میں اس کی ''موجودگی'' سے بھی انکار

کیا ہے لیکن دوسری طرف UMBERTO ECHO کا خیال ہے کہ منشائے مصنف کا انکار یا اقرار فی نفسہٖ کوئی اہم بات نہیں ہے کہ متن کی کثیر الجہت ''تخم کاری'' منشائے مصنف، منشائے متن اور منشائے قاری کی رہینِ منت ہوتی ہے آپ اس سلسلے میں کیا فرمائیں گے۔

گوپی چند نارنگ :امبرٹو ایکو کا خیال صحیح ہے کہ متن کثیر الجہت تخم کاری منشائے مصنف 'منشائے متن' اور اور منشائے قاری تینوں کی رہینِ منت ہوتی ہے اس بات کو بعض دوسروں نے بھی کہا ہے لیکن یہ بعد کی باتیں ہیں۔ منشائے مصنف کا رد امریکی نیو کریٹسزم کی خاص پہچان ہے۔ وہیں سے یہ جدید اردو تنقید میں بھی آیا اور اس پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ بلکہ ادھر یہ بھی کہا گیا کہ دریدا کیا کہتا ہے، منشائے مصنف یا عندیہ مصنف کا رد تو پہلے سے چلا آتا ہے۔ ایسا کہنا دراصل ایک بنیادی غلطی پر مبنی ہے۔ اول تو دریدا منشائے مصنف کو کلیتاً رد نہیں کرتا (اس کا ثبوت میں آگے چل کر پیش کروں گا) دوسرے یہ کہ ساختیات اگر منشائے مصنف یا دریدا اگر منشاے مصنف کو زیادہ اہمت نہیں دیتا تو اس بارے میں ساختیات کے مقدمات بالکل الگ ہیں۔ اُردو میں اس بارے میں خاصی تفصیل سے لکھا جا تا رہا ہے۔ جدید تنقید میں منشائے مصنف کے رد کی نبیادیں بالکل کامن سنس ہیں، اس مقصد سے کہ متن کا زیادہ سے زیادہ معروضی تجزیہ کیا جا سکے، چناں چہ موضوعی آلائش سے بچنا ضروری تھا۔ یاد رہے کہ جدید تنقید معنی کا سرچشمہ موضوعِ انسانی ہی کو قرار دیتی ہے۔ یہ نقطۂ نظر رومانویت سے چلا آتا ہے۔ ساختیات کی وجوہ بالکل الگ اس لیے ہیں کہ ساختیات نے ہر کامن سنس خوش عقیدگی کو پلٹ کر رکھ دیا، یعنی ساختیات نے وہ جڑ ہی کاٹ دی جس کی رُو سے موضوعِ انسانی معنی کا سرچشمہ سمجھا جاتا تھا۔ آپ کو اچھی طرح معلوم ہے کہ ساختیاتی فکر ذہنِ انسانی کو معنی کا سرچشمہ تسلیم نہیں کرتی، اس لیے کہ معنی کا سرچشمہ زبان کا کُلّی نظام ہے جس کی رُو سے اور جس کے اندر ذہنِ انسانی کام کرتا ہے۔ گویا ذہنِ انسانی معنی کا سرچشمہ نہیں فقط وسیلہ ہے معنی پیدا کرنے کا جب موضوعِ انسانی ہے ہی وسیلہ تو وہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ کیسے ہو سکتا ہے۔ دریدا تو کہتا ہے کہ زبان کا ریطوریقائی نظام ہی ایسا ہے کہ وہ جتنا معنی کو ظاہر کرتی ہے اتنا معنی کو دباتی بھی ہے۔ یعنی لفظ جو کہتے ہیں وہ تو کہتے ہی ہیں جو نہیں کہتے وہ بھی کہتے ہیں۔ اس روشنی میں دیکھیں تو منشائے مصنف کی اہمیت اپنے آپ ختم ہو جاتی ہے۔ غرضیکہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ نہ تو مصنف ہے نہ متن اور نہ قاری بلکہ معنی قرأت کے تفاعل سے پیدا ہوتا ہے، جس میں ان تینوں کا دخل ہے۔ یہ پس ساختیاتی فکر کا نچوڑ ہے، اور ایکو کا قول اسی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ویسے ایکو کے اس نتیجے تک پہنچنے سے کئی برس پہلے دریدا نے اپنے ایڈنبرا والے انٹرویو میں واضح طور پر کہا ہے کہ معنی کا حکم اگرچہ مصنف نہیں ہے لیکن ''میرا یہ موقف بھی نہیں کہ منشائے مصنف سے حوالہ لانا قطعاً بے سود ہے۔'' دریدا کہتا ہے ''مصنف مصنف اور منشا منشا میں فرق ہوتا ہے۔ یقیناً بعض مقاصد گہرے ہوتے ہیں اور سنجیدگی سے ان کا تجزیہ کرنا چاہیے لیکن منشائے مصنف سے جو اثر مرتب ہوتا ہے یہ اثر جس چیز پر منحصر ہے، یقیناً وہ انفرادی منشا

نہیں ہے۔"

(بحوالہ 'دریدااور مارکسیت' طلوعِ افکار، کراچی، مئی ۱۹۹۳ء)

ابوالکلام قاسمی :اگر دریدا کے تصورات کو برٹنڈ رسل اور وٹ گنشٹائن کے تصوراتِ لسان کے پس منظر میں دیکھا جائے تو دریدا ان سے بہت زیادہ مختلف نظر نہیں آتا۔ آپ اس سلسلے میں کیا فرماتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ : فلسفے میں کوئی چیز خلا سے نہیں آتی۔ ہر نئی بات خواہ وہ کتنی نئی کیوں نہ معلوم ہو، یا تو کسی مقام سے انحراف ہوتی ہے یا اضافہ ہوتی ہے اور اسے سابق کے حوالے ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ دریدا تو خود بار بار ہائیڈیگر اور ہوسرل کا اعتراف کرتا ہے۔ اس کی فکر کا سرا ہائیڈیگر اور ہوسرل سے ہوتا ہوا نطشے سے جاملتا ہے۔ رسل یا وٹ گنشٹائن کا ذکر وہ لوگ لاتے ہیں جو دریدا کی فکر کے مضمرات کو پوری طرح جاننا نہیں چاہتے۔ بیشک رسل ہوں یا وٹ گنشٹائن سب زبان کی قید کے شاکی ہیں یا یہ کہ زبان خیال کو بے لوث نہیں رہنے دیتی لیکن دریدا کے مسائل دوسری سطح پر ہیں۔ بصیرتوں کی مماثلتوں ہی کو لینا ہے تو پھر رسل یا وِٹ گنشٹائن ہی کیوں؟ پانئی یا ناگارجن کیوں نہیں، عبدالقاہر جرجانی کیوں نہیں۔ نیایے یا شونیہ تو فقط نکات یا اقوال نہیں، پوری تھیوری ہیں اور سوسئیر کا ان سے اثر لینا قرینِ قیاس بھی ہے۔ تاہم معنی کی تفریقیت کو بنیاد بنا کر مغربی فلسفے کی صدیوں کی مابعد الطبیعیاتی روایت کو چیلنج کرنا یا فلسفے سے 'موجودگی' کے تصور کو کھدیڑ دینا یا METAPHYSICAL SIGNIFIER کے سوال کو از سرِ نو کھول دینا دریدا کا وہ کارنامہ ہے جو پچھلے فلسفیوں سے الگ ہے۔ یہ اس کے چیلنج کی نوعیت ہی تو ہے کہ روایتی فکر میں یقین رکھنے والے صدمہ زدہ ہیں، وہ اس کے فلسفے کو غلط ثابت کرنا چاہتے ہیں لیکن ایسا کر نہیں سکتے۔ اس لیے وہ RUN DOWN کرتے ہیں یا اس کا کریڈٹ دوسروں کو دیتے ہیں کہ یہ بات تو فلاں کے یہاں ہے، فلاں کے یہاں ہے۔ اگر واقعی ایسا ہے تو پھر ان لوگوں کو دریدا کو قبول کرنے میں تکلیف کیوں ہوتی ہے۔ یہ لوگ یہ کیوں نہیں سوچتے کہ رسل اور وِٹ گنشٹائن کے یہاں وہ چیلنج کیوں نہیں جسے دریدا نے متشکل کیا ہے۔

اس مسئلے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگر آج ہم از سرِ نو ان نکات پر توجہ کر رہے ہیں یا ان کے آغاز کے سرے دوسرے فلسفیوں کے یہاں ڈھونڈ رہے ہیں یا مشرقی شعریات میں ان کا سراغ لگا رہے ہیں، تو کیا اس سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ دریدا کی تھیوری میں کچھ بات تو ایسی ہے کہ اس نے ہمیں صدیوں کا سفر کرنے پر اور اپنی روایتوں میں چھپی بصیرتوں کو کھوجنے پر مجبور کر دیا ہے؟ یعنی کھوج ہم انھیں صداقتوں کو رہے ہیں جنھیں سوسئیر اور سوسئیر کے بعد دریدا نے دلیل کی طاقت سے قائم کر دیا۔ مماثلتیں اپنی جگہ پر ان سے تو دریدا کے چیلنج کو سمجھنے میں مدد ملے گی، لیکن مماثلتوں کا یہ مطلب نہیں کہ وہ جدید تھیوری کا بدل ہیں۔ جدید تھوری کا کریڈٹ تو سوسئیر اور دریدا کو جائے گا۔

البتہ مشرقی مماثلتوں پر زور دینے سے افہام و تفہیم میں آسانی پیدا ہوتی ہے، اجنبیت اور غرابیت دور ہوتی ہے، صداقتوں کی توثیق ہوتی ہے کہ یہ خود ہماری جڑوں سے زیادہ دور نہیں جنھیں ہم بھلا بیٹھے تھے، یا یہ وقت کی دھول میں دب گئی تھیں۔ ان کی اہمیت اور معنویت کی تعبیر نو کی ضرورت ہے۔

شافع قدوائی : اردو کے بعض معتبر ناقدوں کا خیال ہے کہ لفظ کے پیچھے مابعد الطبیعاتی موجودگی سے انکار، معنی کی غیر قطعیت کا اثبات اور ایک متن کو دوسرے متن کے تناظر میں دیکھنے پر اصرار کوئی نیا اور انقلابی نظریہ نہیں ہے۔ سنسکرت اور عربی کے بعض عالموں نے بہت پہلے ان موضوعات پر تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ اس سلسلے میں جرجانی اور پانی نی کا نام لیا جارہا ہے اور یہ بھی کہا جارہا ہے کہ INTERTEXTUALITY اصولاً مضمون آفرینی کی بازگشت ہے، آپ کا اس سلسلہ میں کیا نقطۂ نظر ہے؟

گوپی چند نارنگ : معلوم نہیں وہ کون معتبر ناقد ہیں جو لفظ کے پیچھے مابعد الطبیعاتی موجودگی سے انکار، معنی کی غیر قطعیت کے اثبات اور ایک متن کو دوسرے متن کے تناظر میں دیکھنے پر اصرار میں پانی نی اور جرجانی کا نام لیتے ہیں۔ اگر واقعی ایسا ہے تو میں ادب کے ساتھ کہنا چاہتا ہوں کہ خواہ وہ کتنے معتبر ہوں لیکن ان کی ساختیات شناسی یا روایت شناسی معتبر نہیں۔ میں اپنی کتاب کے مشرقی شعریات والے حصے میں سنسکرت روایت اور عربی روایت کی بعض مماثلتوں سے بحث کر چکا ہوں۔ ان مباحث کو وہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ اتنے معمولی اور محدود نوعیت کے مباحث نہیں کہ فوری نتائج اخذ کر لیے جائیں۔ ادبی بحث میں ہمارا مطمح نظر قضایا کو سمجھنا اور سمجھانا اور دلیل کی طاقت کو محسوس کرنا اور کرانا ہونا چاہیے نہ کہ یہ اوپری باتیں کہ کون انقلابی ہے اور کون انقلابی نہیں۔ نئے تصوارت کی گفتگو میں قصیدے یا ہجو کی روایت سے بچنا ضروری ہے۔ تعجب اس بات پر ہوتا ہے کہ اس طرح کی گفتگو کرنے والے اپنے بیان کے تناقض کو بھی نہیں دیکھ سکتے۔ یعنی یہ کہ اگر یہ سب کچھ پانی نی یا جرجانی نے کہہ دیا ہے تو پھر نئی تھیوری سے پہلے خود ہمارے تنقیدی نظریے میں یہ سب شامل کیوں نہیں تھا یعنی یک لخت آپ کو پانی نی کی یاد کیسے آگئی یا یک لخت بیٹھے بٹھائے آپ کا رُخ پانی نی کی طرف کیسے مڑگیا۔ ساختیات سے پہلے نہ تو کبھی آپ کو پانی نی یاد آیا نہ جرجانی کیوں؟

INTERTEXTUALITY کو مضمون آفرینی کی بازگشت کہنا صحیح نہیں ہے۔ یہ فقط بین متنیت یا بین لسانیت کا مسئلہ نہیں بلکہ ادبی نشان کے کسی بھی دی ہوئی ثقافت میں معنی خیزی کے دوسرے نظاموں سے اس کے رشتے کا وہ کثیر الجہاتی تصور ہے جسے جولیا کرسٹیوا نے متن کے ایک نظریے کے طور پر پیش کیا۔ اصلاً یہ ادب کے خالص ہیئتی مطالعے کے خلاف معنی خیزی کے سماجی تاریخی عوامل کے اثر انداز ہونے کے طور طریقوں کی بحث کے لیے گنجائش نکالنے کی ایک کوشش ہے۔ مختصراً یہ کہ متن خود مکتفی یا بند سسٹم نہیں (نیو کریٹیزم سے اختلاف ظاہر ہے) بلکہ ادب اُن جملہ نشانیاتی طور طریقوں اور ڈسکورس اور کلام کی آماجگاہ ہے جن میں IDEOLOGEME معنی

خیزی کے ناگزیر عنصر کے طور پر کارگر رہتی ہے۔ یوں تو کئی دوسروں نے بھی اس نظریے کو تھوڑا بہت بدلی ہوئی شکلوں میں بھی برتا ہے لیکن اصل بات یہی ہے کہ جولیا کرسٹیوا نے باختن کے DIALOGISM کی بنیاد پر اس کے مکالماتی طور کو بدل کر متن معنی خیزی کا ایک حرکیاتی نظریہ دینے کی کوشش کی ہے۔ IDEOLOGEME کے بارے میں معلوم ہے کہ جس طرح فونیم، صوتیات کا اور SEME معنیات کا قلیل ترین حصہ ہے اسی طرح IDEOLOGEME بھی آئیڈیالوجی کا قلیل ترین حصہ ہے جو ڈسکورس کی معنی خیزی میں عمل آرا رہتا ہے۔

ابوالکلام قاسمی: رولاں بارتھ اور فوکو کے خیال کے مطابق زبان دراصل ایک طرح کا REPRESSION کرتی رہتی ہے اور اگر زبان کے REPRESS کرنے کے باوجود متن میں کوئی حقیقت یا کوئی کردار RESIST کر کے نمایاں ہو جاتا ہے تو کیا ہم اس کی نشان دہی کرنے والی تنقید کو ساختیاتی مابعد ساختیاتی تنقید کا نام دے سکتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ: میرا خیال ہے کہ بارتھ اور فوکو سے زیادہ اس نکتہ پر لاکاں نے زور دیا ہے کہ زبان جبر کا آلہ کار ہے۔ لاکاں جب زبان کی ساخت کو لاشعور کے مماثل قرار دیتا ہے تو اس میں یہ بات مضمر ہے کہ معنی اضطرار آشنا ہے اور زبان اسے نظم دینے یا قابو میں لانے کی کوشش کرتی ہے۔ زبان معنی کو ظاہر ہی نہیں کرتی اسے REPRESS کرتی یعنی دباتی اور مقید بھی کرتی ہے۔ گویا زبان میں معنی کے استحکام اور اضطرار کے درمیان آنکھ مچولی کا کھیل جاری رہتا ہے۔ اگر آپ کی مراد معنی کے دوسرے رخ کو سامنے لانے سے ہے کہ جو تنقید معنی کے REPRESSION اور RESISTANCE کی کشاکش سے بحث کرے گی کسی بھی حقیقت یا کردار کے تجزیے میں تو بیشک اس نوع کی تنقید کو پس ساختیاتی تنقید کا نام دے سکتے ہیں۔ اصلاً یہ تو آپ کو معلوم ہی ہے کہ پس ساختیات کسی بندھے ٹکے نظام یا ضابطہ بندی کو خاطر میں نہیں لاتی خود اپنی ضابطہ بندی کو بھی۔ چنانچہ ساختیاتی فکر کی رُو سے جو تنقید لکھی جائے گی اس کو بھی قاعدے کلیوں اور ضابطوں میں باندھنا خود اس فکر کی اسپرٹ کے خلاف ہے، کیوں کہ ہر ضابطہ بندی کسی نہ کسی جبر کو راہ دیتی ہے جو آزادی کو دباتا ہے۔ مختصراً یوں کہہ سکتے ہیں کہ وہ تنقیدی رویہ جو معنی کے جبر کے خلاف ہو یا دبا دیے گئے یا نظر انداز کیے گئے معنی کو یا معنی کے دوسرے پن کو بھی سامنے لائے، ثقافتی ڈسکورس کی آگہی سے، نیز نوعیت کے اعتبار سے غیر مقلدانہ ہو، ایسا تنقیدی موقف روایتی تنقید نہیں بلکہ مابعد جدید تنقید یا مابعد ساختیاتی تنقید ہی کہلائے گا۔ یوں تو پس ساختیاتی فکر لیبل سازی کے بھی خلاف ہے کیوں کہ لیبل سے مراد ہی ہے تحدید یا جبر۔ لیکن جب بات نکلے گی تو لیبل کا حوالہ تو آئے گا ہی۔ اس لیے بہتر یہی ہوگا کہ مابعد جدید تنقید یا مابعد ساختیاتی تنقید کے لیبل کو ایک کھلا ڈلا غیر مقلدانہ لیبل تصور کیا جائے۔ دوسری زبانوں میں بھی ایسا ہی ہو رہا ہے اور ساختیاتی بصیرتیں تنقید کے نئے رویوں مثلاً نسوانیت یا نئی تاریخیت یا نو مارکسیت کے ساتھ مل کر عمل آرا ہیں۔ اردو میں بھی ساختیاتی رویہ تنقید

کے جسم میں خون کی طرح شامل ہوتا جاتا ہے اور امکان ہے کہ یہ گھل مل کر عمل آ رہا ہو۔ بہر حال یہ مستقبل کی بات ہے اور اسے آئندہ لکھنے والے طے کریں گے۔

ابوالکلام قاسمی: دریدا کے ردتشکیل کو آپ POST-MODERNIST رویے کے بجائے POST-STRUCTURALIST رویہ کیوں کہتے ہیں؟ اس لیے کہ جدیدیت کے بعد ساختیات اور ردتشکیل دونوں رویے تقریباً متوازی انداز میں سامنے آنا شروع ہو گئے تھے۔

گوپی چند نارنگ: ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت کے بعد ساختیات اور ردتشکیل دونوں متوازی انداز میں سامنے آنا شروع ہو گئے۔ یہ پوری بحث میری کتاب میں ملے گی۔ کلاسیکی ساختیات پچاس کے آخر میں شروع ہوئی اور ساٹھ کی دہائی میں حاوی رہی۔ ردتشکیل اُس دہائی کے آخر میں اُبھری اور ستر کی دہائی میں زیادہ مشہور ہوئی۔ کلاسیکی ساختیات سے گریز کے مقامات کا نام ہی پس ساختیات ہے۔ چنانچہ ردتشکیل وسیع تر پس ساختیاتی منظرنامے کا حصہ ہے۔ نشانیات ہو، ساختیات، پس ساختیات یا ردتشکیل یہ سب نئی تھیوری کی جہات ہیں، جب کہ مابعد جدیدیت اس پورے عہد کا تاریخی منظرنامہ بھی ہے اور صورتِ حال بھی۔ گویا مابعد جدیدیت اگر صورتِ حال یا عہد ہے تو پس ساختیاتی یا ردتشکیلی فکر اس عہد کا ادبی فلسفہ ہیں۔ اس لحاظ سے ردتشکیل، پس ساختیات ہی کا حصہ ہے لیکن نظریاتی اہمیت اور پھیلاؤ کی وجہ سے ردتشکیل ایک الگ دبستان کی شکل بھی اختیار کر گئی ہے۔ ویسے POST-STRUCTURALISM اور POST-MODERNISM کی اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر بھی استعمال ہونے لگی ہیں اس لیے کچھ لوگ ردتشکیل کو POST-MODERNIST کہہ دیتے ہیں کچھ لوگ POST-STRUCTURALISM بات ایک ہی ہے۔

شافع قدوائی: کیا ردتشکیل ANARCHIST نقطۂ نظر ہے؟

گوپی چند نارنگ: ردتشکیل مزاج پسند یا انتشار پسند ANARCHIST تو نہیں البتہ NON-CONFORMIST غیر مقلدانہ نقطۂ نظر ضرور ہے۔ ظاہر ہے کہ جو نقطۂ نظر غیر مقلدانہ ہوگا یا باغیانہ ہوگا یا مسلّمات سے گریز کرے گا یا رائج صداقتوں پر ضرب لگائے گا، تو اسے انتشار پسند یا عدمیت پسند کہہ کر دُہائی تو دی ہی جائے گی۔ دوسری بڑی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جس طرح کوپرنیکس نے اپنے زمانے کی سائنس کو بے مرکز کر دیا تھا۔ یا مارکس نے تاریخ کو یا فرائڈ نے انسان کو بے مرکز کر دیا، اسی طرح دریدا نے معنی کو بے مرکز کر دیا ہے۔ معنی اگر قائم بالذات نہیں تو 'قدر' کی بنیاد ہی متزلزل ہو جاتی ہے، یعنی جس طرح آئیڈیالوجی زبان کے ڈسکورس میں لکھی ہوئی ہے اسی طرح 'قدر' بھی فقط اسی قدر ہے کہ اس کو 'قدر' سمجھ لیا گیا ہے یا 'قدر' مان لیا گیا ہے۔ اس رویے سے خوش عقیدگیوں کو ٹھیس تو پہنچتی ہی ہے لیکن کیا کیا جائے اگر فلسفہ بدلیل ایسا کہتا ہے اور یہ ثابت ہے تو جب تک اس کا ردنہ لایا جائے اس کی سچائی سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا بہر حال فلسفیانہ

مسائل پر سوچ بچار ہوتا رہے گا۔ فلسفہ تو بہر نوع فلسفہ ہے لیکن زیادہ پریشان ہونے کی بھی ضرورت نہیں کیوں کہ عملی زندگی کا اپنا طور ہے، انسان خوش عقیدگیوں کے سہارے جیتا آیا ہے اور شاید آئندہ بھی جیتا رہے گا۔ 'قدر' کا تصور بھی انسانی خوش عقیدگیوں کا ایک روپ ہے اور ایسا روپ جو ڈھارس بندھاتا آیا ہے۔

شافع قدوائی: بعض حلقوں کا خیال ہے کہ نو تاریخیت نے ردتشکیل کو REPLACE کرنا شروع کر دیا ہے اگر ایسا ہے تو اس کے اسباب کیا ہیں؟

گوپی چند نارنگ: ردتشکیل اور نئی تاریخیت کے مسائل الگ الگ ہیں۔ ردتشکیل کے مقابلے میں نئی تاریخیت کا زور ادھر دس بارہ برسوں میں یعنی ۱۹۸۰ء کے بعد ہوا۔ ردتشکیل جہاں ایک مضبوط اصولِ مطالعہ ہے، نئی تاریخیت ایک رویہ ہے اور وہ بھی ڈھیلا ڈھالا جو دوسرے کئی رویوں کو سمیٹے ہوئے ہے۔ خود STEPHEN GREENBLATT جس کے نشاۃ الثانیہ پر کام سے اس کا آغاز ہوا اب نئی تاریخیت کی اصطلاح کے بجائے CULTURAL POETICS یعنی ثقافتی شعریات کی اصطلاح کو ترجیح دیتا ہے۔ برطانیہ میں نئی تاریخیت سے ملتا جلتا رویہ CULTURAL MATERIALISM کے نام سے رائج ہے جو ریمنڈ ولیمز سے منسوب ہے۔ جہاں تک نئی تاریخیت کا تعلق ہے، اس کے دوسرے اسکالروں میں جوتھن گولڈ برگ، لیزا جارڈین، الن لیو، آرتھر میروٹی، لوئی مونتروز، اور سٹیفن اورگل کے نام لیے جاتے ہیں۔ ۱۹۸۳ء سے REPRESENTATIONS نام کا رسالہ نئی تاریخیت کا نمائندہ رسالہ ہے لیکن نئی تاریخیت نہ تو کوئی دبستان ہے نہ ہی اس کے پیروکار کسی طریق کار یا نظریاتی پروگرام پر اتفاق رکھتے ہیں۔ یہ کوئی ضابطہ بھی نہیں۔ زیادہ سے زیادہ تاریخ سے سروکار رکھنے والے بعض رویوں، جہات اور تفہیم کا مجموعہ ہے۔ نئی تاریخیت قدیم تھیوری اور جدید تھیوری کے بعض عناصر کو رد کرتی ہے اور بعض کو قبول کرتی ہے۔ ہر چند کہ یہ مارکسیت کے اس اصول کو تسلیم کرتی ہے کہ انسان اور انسان کے فنون کی روایت تشکیل پاتی ہے تاریخی اور سماجی قوتوں کے پیچیدہ عمل سے، لیکن یہ مارکسیت کے 'بنیاد/بالائی ساخت والے ماڈل کو نرے معاشیاتی پن کی وجہ سے اور ارتقا کے سیدھے سادے ایقان کی وجہ سے ناقابل بھی ٹھہراتی ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ کلاسیکی ساختیات سوسئیر بنیاد ہونے کی وجہ سے AHISTORICAL یعنی تاریخ سے غیر متعلق تھی۔ پس ساختیاتی فکر نے جہاں معنی کے عدم استحکام پر زور دیا جس میں قاری کے تفاعل کو خاصا دخل ہے، وہاں سیاسی ایجنڈا کی راہ بھی کھل گئی۔ نئی تاریخیت بھی دراصل ردِعمل ہے تاریخ غیر متعلق AHISTORICAL ادبی نظریوں کا۔ اس کا سیدھا وار نیو کریٹسزم کی ہیئت پسندی کے خلاف ہے۔ ہم عصر تھیوری میں بلاشبہ نئی تاریخیت کا گریز کلاسیکی ساختیات سے بھی ہے اور اُس ردتشکیل سے بھی جس کو ردتشکیل کا امریکی دبستان کہتے ہیں، لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ نئی تاریخیت ساختیات اور ردتشکیل دونوں سے حسب ضرورت کام

بھی لیتی ہے۔اس کا فکری بیج باختن اسکول کے افکار میں ڈھونڈا جا سکتا ہے جنھوں نے روسی ہئیت پسندی کو تاریخی، سماجی نظر دینے کی باضابطہ کوشش کی تھی۔ادھرنئی تاریخیت پر سب سے زیادہ اثر مشل فوکو کے نظریے کا ہے جو علم کو مقتدر طاقتوں کا کھیل کہتا ہے اور صداقت کے تعین کو اقتدار کی کش مکش کا نتیجہ۔تاریخ کی ہر منزل پر ڈسکورس (جو متن، کلام، آئیڈیالوجی ہر صورت کو حاوی ہے) طاقت کے اس کھیل کا سب سے مؤثر آلۂ کار ہے۔کسی زمانے کا ادب اپنے عہد کے ڈسکورس سے ہٹ کر نہیں ہے۔گویا انسانی ایجنسی کو یا ادب کو ایسی 'موضوعیت' کے طور پر دیکھنا جو سماجی رشتوں کے پیچیدہ تاریخی ڈسکورس سے متشکل ہوتی ہے، نئی تاریخیت کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ اوپر جس INTERTEXTUALITY کا ذکر ہم کر آئے ہیں جو IDEOLOGEME سے جڑی ہوئی ہے نئی تاریخیت اس سے بھی کام لے رہی ہے۔اس لحاظ سے دیکھیں تو نئی تاریخیت پس ساختیاتی فکر کے اُن دھاروں سے دور نہیں جو ادبی ڈسکورس میں آئیڈیالوجی کو نقش دیکھتے ہیں۔ انسانی فکر کا ارتقا جاری ہے اور تھیوری میں ردوبدل بھی ناگزیر ہے۔بہرحال اگر نئی تاریخیت ترقی کرتی ہے اور تھیوری کے باقی منظرنامے پر چھا جاتی ہے تو مجھے خوشی ہوگی۔کیوں کہ نرا فارملزم اُن جڑوں ہی کو کاٹ دیتا ہے جن سے ادب پیدا ہوتا ہے اور ادب کے مطالعے میں سماجی، ثقافتی اور تاریخی رشتوں کے عمل درعمل کی جہتوں کو کھلا رکھنا بہرحال زیادہ معنی خیز ہے، لیکن نئی تاریخیت ابھی نوعمر ہے۔آئندہ سات آٹھ برسوں میں یعنی بیسویں صدی کے آخر تک اس کا پورا اندازہ ہو سکے گا کہ کیا واقعی نئی تاریخیت تھیوری کی سطح پر سابقہ تاریخیت کی جگہ لے سکتی ہے۔

ابوالکلام قاسمی: ایک آخری بات یہ کہ ادبی نظریے یا تھیوری کے جھگڑے نقادوں کے جھگڑے ہیں۔تخلیق کار کا اُن سے کوئی تعلق نہیں؟ آپ کی کیا رائے ہے؟

گوپی چند نارنگ: بظاہر یہی محسوس ہوتا ہے کہ تھیوری کا مسئلہ نقاد کا مسئلہ ہے، تخلیق کار کو اس سے کیا لینا دینا۔لیکن درحقیقت یہ صحیح نہیں ہے کیوں کہ ادب میں کوئی بھی چیز خواہ وہ تخلیق ہو یا تنقید، یعنی شاعری ہو، ناول، افسانہ، ڈرامہ یا کچھ بھی تھیوری سے باہر نہیں ہے۔تخلیق کا ہر کام ادبی ذوق کی رُو سے ہے، اور ادبی ذوق تھیوری کی رو سے ہے۔تخلیق میں تبدیلیاں بھی کسی نہ کسی تھیوری کے حوالے سے ہوتی ہیں۔تھیوری کی بحث تنقید کا مسئلہ اس لیے لگتی ہے کہ تنقید تخلیق کا تحلیل و تجزیہ کر کے شعر و ادب کی نوعیت و ماہیت کی تعیین کرتی ہے، افہام و تفہیم کرتی ہے اور فن کی تحسین کے لیے پیمانے وضع کرتی ہے۔ بیشک تخلیق کار کو تحلیل و تجزیے میں سر کھپانے کی ضرورت نہیں، لیکن فلسفۂ ادب سے جو ذہنی فضا مرتب ہوتی ہے یا فن کے جو معیار مرتب ہوتے ہیں۔فنکار، لکھتا اسی فضا میں ہے مثلاً غزل کیا ہے؟ شعر کی زبان کیا ہے؟ غزل کی صنفی یا فنی ہئیت کیا ہے؟ لطف و اثر، حظ و نشاط، خیال افروزی یا معنی آفرینی کیا ہے یا جمالیاتی اثر کیا ہے یا ناول و افسانے میں وہ کیا وسائل ہیں جو حقیقت کا التباس پیدا کرتے ہیں یا عام حقیقت اور افسانوی حقیقت میں کیا رشتہ ہے؟ تھیوری

فقط وہ نہیں ہے جو مکتب، اسکول، کالج یا یونیورسٹی میں پڑھی جائے، تھیوری فقط وہ بھی نہیں جو کتابوں سے حاصل کی جائے، تھیوری فقط وہ بھی نہیں جس سے کسی نقاد نے بحث کی ہو۔ تھیوری اس سب کو حاوی ہے اور اس احساس و وجدان کو بھی جس کی رو سے تخلیق لکھی جاتی ہے۔ یہ احساس و وجدان بھی تھیوری کی رُو سے بنتا ہے، تھیوری نہ ہو تو نہ ادبی ذوق ممکن ہے نہ تخلیقی ذوق۔ بعض اوقات ایک اَن پڑھ شاعر یا معمولی تعلیم یافتہ شاعر ایک پڑھے لکھے شاعر سے بہتر شعر کہہ سکتا ہے یا اکثر و بیشتر بہتر شعر کہہ سکتا ہے، یا ایک غلط سلط اُکھڑی اُکھڑی زبان لکھنے والا فکشن نگار بعض پڑھے لکھے ناول نویسوں یا افسانہ نگاروں سے بہتر تخلیق لکھ سکتا ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تخلیق کا وجود تھیوری کے بغیر ہے بلکہ اس سے تو اُلٹا یہ ثابت ہوتا ہے کہ تھیوری فقط وہ نہیں جو علم کے زور سے حاصل کی جائے بلکہ یہ علم جب تخلیقی وجود کا حصہ بن جاتا ہے یا سینے کا نور بن جاتا ہے یا ذہن و وجدان کا حصہ بن جاتا ہے تو تخلیق میں ڈھلتا ہے۔ اس بات کو ذہن نشین کرنے کی ضرورت ہے کہ کسی بھی تخلیق کا تصور تھیوری سے باہر نہیں ہے۔ ہر تخلیق تھیوری کے بطن سے ابھرتی ہے، خواہ تخلیق کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو۔ جب تخلیق کار حسن و خوبی کے کسی معیار کو پانے کی کوشش کرتا ہے یا حسن و خوبی کا کوئی تصور رکھتا ہے یا زبان کے اظہاری پیرایوں میں سے یا جمالیاتی وسائل میں سے کسی ایک کو دوسرے پر ترجیح دیتا ہے یا اپنے کلام میں ترمیم و اصلاح کرتا ہے، تو ایسا کسی نہ کسی تھیوری کے احساس کی رُو سے ہی ہوتا ہے۔ اپنی تخلیق کا پہلا قاری یا پہلا نقاد تخلیق کار خود ہی ہوتا ہے۔ رولاں بارتھ نے پتے کی بات کہی ہے کہ ادب اور آرٹ کی دنیا میں کوئی موقف معصوم موقف نہیں ہے۔ یہ بات جتنی آئیڈیالوجی کے لیے صحیح ہے اتنی ہی تخلیق کے لیے بھی صحیح ہے آئیڈیالوجی اختیاری بھی ہو سکتی ہے اور آئیڈیالوجی غیر شعوری بھی ہو سکتی ہے۔ اسی طرح تھیوری علم کا حصہ بھی ہے اور تھیوری وہ بھی جسے ہم ادبی ذوق یا ادبی مزاج یا ذوقِ سلیم یا شئے لطیف کہتے ہیں اور جس کی رو سے لکھتے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن تو یہاں تک کہتا ہے کہ جس طرح زندگی میں کوئی بھی سماجی عمل تھیوری سے باہر نہیں، ادب میں کوئی بھی کاوش تھیوری کے بغیر نہ تو وجود میں آ سکتی ہے، نہ اس کی تفہیم ہو سکتی ہے اور نہ اس کی تحسین ہو سکتی ہے۔ ایگلٹن کا قول ہے کہ تھیوری وہ سرگرمی ہے جو ادب میں ہر لحظہ جاری ہے۔ غرضیکہ تھیوری نقاد کا سروکار تو ہے ہی کیوں کہ وہ ادب کے تحلیل و تجزیے اور تفہیم و تحسین کے لیے مامور ہے لیکن تخلیق کار بھی اس سے بے نیاز نہیں رہ سکتا کیوں کہ عمداً سہی یا بلا ارادہ تخلیق تھیوری سے ہے اور خود تھیوری تخلیق ہے۔

گلزار جاوید

گوپی چند نارنگ سے ایک انٹرویو

سوال: اردو زبان و ادب سے آپ کے بزرگوں کا تعلق کس نوعیت کا تھا؟۔

جواب: میری والدہ اور دادی کی زبان سرائیکی تھی۔ والد صاحب سرائیکی بھی بولتے تھے اور بلوچی و پشتو بھی۔ دفتری انتظامیہ تو انگریزی میں تھا لیکن والد صاحب فارسی اور سنسکرت بھی جانتے تھے اور اردو بھی بولتے تھے۔ اردو اور فارسی کے اشعار سب سے پہلے میں نے ان کی زبان سے سنے۔ ہندوؤں کی مذہبی کتابیں والد صاحب اصل سنسکرت سے پڑھ کر سناتے تھے۔ سوامی رام تیرتھ کی غزلیات اور بہت سے اردو شعرا کا کلام انہیں از بر تھا۔

سوال: تقسیم ہند کے بعد اردو زبان سے 'تعصب و بیگانگی کی فضا میں' کس جذبہ کے تحت آپ اردو زبان سے اپنا تعلق برقرار رکھ سکے؟۔

جواب: بیشک تقسیم ہند کے بعد ہندوستان میں اردو کے حوالے سے بیگانگی کو راہ ملی، لیکن ساری فضا میں مذہبی تعصب کا بارود پھیل جائے تو کوئی بھی صورت حال سادہ نہیں ہوتی۔ اردو سے بیگانگی اس بڑے سیاسی عمل کا حصہ تھی جس کو روز بروز مذہبی رنگ دیا جانے لگا۔ ملکوں کا بٹوارہ اگر برحق تھا تو زبانوں کا بٹوارہ اتنا ہی غلط اور ناحق تھا۔ اگر کوئی جذبہ آپ کے ذہن و شعور کا حصہ ہو اور آپ کی لگن کھری اور سچی ہو تو آزمائش ایسے ہی حالات میں ہوتی ہے۔ انٹرمیڈیٹ میں نے اجمیر بورڈ سے کیا، بی۔ اے پنجاب یونیورسٹی سے، پھر 1952ء میں جب میں لیبر انسپکٹر کے طور پر کام کر رہا تھا، میں نے دہلی کالج میں ایم۔ اے (اردو) میں داخلہ لے لیا۔ ایم۔ اے کی کلاس میں دہلی یونیورسٹی میں میں اکیلا طالب علم تھا۔ 1954ء میں ایم۔ اے فرسٹ کلاس کرنے

کے بعد میں نے پی۔ایچ۔ڈی میں داخلہ لے لیا۔وظیفہ بھی مل گیا اور یوں بتدریج اردو سے رشتہ مضبوط ہوتا گیا۔

سوال : بقول آپ کے، آپ کی تربیت میں زبان اور لفظ و معنی کے اثرات بڑی اہمیت رکھتے ہیں، کیا آپ اپنی تربیت کی تفصیل اس خیال کے آئینے میں بیان کرنا پسند کریں گے؟۔

جواب : زبان ولفظ و معنی میرے لئے اس لئے بھی اہمیت رکھتے ہیں کہ میں اردو کا اہل زبان نہیں تھا۔اسی احساس کی دین ہے کہ اردو زبان کے رموز و نکات میری سوچ کا حصہ رہے ہیں اور زبان پر قدرت حاصل کرنے میں اگر چہ مجھے ریاضت تو کرنا پڑی لیکن زیادہ وقت نہیں لگا۔میری طبیعت میں ایک مضمر جمالیاتی حس ہے جو کارگر رہتی ہے اور بہت سے فیصلے اپنے آپ کرتی ہے۔ اردو کا جادو مجھ پر شروع سے چلنے لگا تھا جو شاید اسی جمالیاتی داخلی حس کی وجہ سے تھا۔اردو کے بھید بھرے سنگیت کو سمجھنے کی کوشش کرنا بھی شاید اسی اندرونی تجسس کا حصہ رہا ہوگا۔بہر حال، اس تجسس اور اضطراب سے میں نے بہت کچھ پایا جس کو میں اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہوں۔میری فکری بساط جیسی بھی ہے اس کی بدولت بلاخوف تردید آج بھی معروضی طور پر ثابت کرسکتا ہوں کہ برصغیر کی زبانیں سب اہم ہوں گی کوئی کسی سے ہیٹی نہیں لیکن اردو ہندوستان کی زبانوں کا تاج محل ہے۔

سوال : پروفیسر صاحب! اردو زبان سے عدم دلچسپی کے ہندی معاشرے میں ایک ہندو گھرانے کا اس اجنبی زبان و ادب کو اوڑھنا بچھونا بنانے پر کس طرح کے ردعمل کا سامنا رہا ہوگا؟

جواب : جب میں ہندوستان آیا، میرے والد صاحب جو بلوچستان میں افسر خزانہ تھے، انہوں نے اپنے احباب کے اصرار پر پاکستان ریونیو سروس کا انتخاب کرلیا تھا، میں دسویں کی تعلیم کے بعد اعلیٰ تعلیم کے لئے دہلی بھیجا گیا۔والد صاحب 9 برس کے بعد 1956ء میں ریٹائر منٹ کے بعد ہندوستان آئے۔ان کی عظیم شخصیت کا مجھ پر ایک احسان یہ بھی ہے، اگر چہ وہ چاہتے تھے کہ اعلیٰ تعلیمی ریکارڈ کی وجہ سے میں سائنس پڑھوں لیکن انہوں نے کبھی اصرار نہیں کیا۔انہوں نے میرے معاملات میں مجھ کو آزادی برتنے دی۔اردو وہ خود لکھتے پڑھتے تھے۔ خط و کتابت بھی اردو میں کرتے تھے۔اس زمانے میں ہندو گھرانوں میں اردو سے مغائرت نہیں تھی۔آج بھی ہندوستان میں ہزاروں لاکھوں ایسے ہندو ہیں جو اردو سے محبت کرتے

ہیں لیکن بٹوارے کے بعد لسانی ترجیحات وہ نہیں رہیں جو اس سے پہلے تھیں۔

سوال: کیا یہ تاثر درست ہے کہ علم و ہنر جس قدر وسعت اختیار کرتا ہے، جذبات و احساسات اسی قدر سمٹتے جاتے ہیں یعنی انسان اس صورت میں زیادہ straight forward ہو جاتا ہے!۔

جواب: علم و ہنر جس قدر وسعت اختیار کرتا ہے، ضروری نہیں، جذبات و احساسات اسی قدر سمٹتے جائیں البتہ تسکین اور اظہار کے ذرائع اور طور طریقے بدل سکتے ہیں۔

سوال: آپ ذوق شوق سے لکھی ہوئی تقریر ڈائس پر آکر پڑھنے کے بجائے فی البدیہہ تقریر بہت عمدہ کرتے ہیں۔ اس کی خاص وجہ ہے؟۔

جواب: اس کی دو وجہیں ہوسکتی ہیں۔ اوّل تو یہ کہ فضل ربی ہے کہ قدرت کی طرف سے مجھے یہ ملکہ حاصل ہوا ہے کہ میں بولتے وقت سوچ بھی سکتا ہوں۔ گویا زبان و ذہن دونوں کے بیک وقت کام کرنے سے مجھے کوئی الجھن نہیں ہوتی۔ دوسرے یہ کہ لکھی ہوئی تقریر پڑھنے سے سوچنے کی آزادی سلب ہو جاتی ہے۔ زبان فعال رہتی ہے، ذہن اتنا کارگر نہیں رہتا اور سامعین سے تو وہ رشتہ ہرگز نہیں بنتا جو 'از دل خیزد و بر دل ریزد' کی کیفیت پیدا کردے۔ بلا مبالغہ عرض کرتا ہوں کہ عملی، تنقیدی و تحقیقی سفر میں دس بارہ ہزار صفحات سے زیادہ میں نے لکھا ہوگا، میرا لکھنا پڑھنا سوچنا (برا بھلا جیسا بھی ہو) بولتے ہوئے میرے ذہن میں مستحضر رہتا ہے۔ تقریر تو کیا، بس میں سامعین سے ہم کلام ہونے اور دلوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہوں۔

سوال: ایک رات آپ کے دولت کدہ پر "اردو" والوں کی دھما چوکڑی سے پولیس کی آمد پر آپ کے اہل خانہ اور پاس پڑوس کا ردعمل کیا تھا۔ یہ صورت حال اردو والوں کا خاصہ ہے یا دیگر زبانوں کے ادیب بھی شامل حال ہیں؟۔

جواب: اب اتنے برس ہوگئے، شاید پاس پڑوس سے کسی نے فون کیا ہوگا۔ یہ فقط اردو والوں کا خاصہ نہیں۔ اہل فکر کی کچھ دوسری ضرورتیں بھی ہوتی ہیں۔ آپ نے علامہ کا فتویٰ تو سنا ہوگا:

لازم ہے دل کے پاس رہے پاسبانِ عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

سوال: آپ کے مزاج کی انقلاب آفرینی کس نظریہ، تحریک یا جواز کی دین ہے؟۔

جواب: میں کسی ایک نظریے یا تحریک کا پابند نہیں۔ یہ میرے باطنی تجسس کے خلاف ہے۔ غالب نے کہا تھا:

رشک ہے آسائشِ اربابِ غفلت پر اسؔد
پیچ و تابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے

اس کو پیچ و تابِ دل کی دین سمجھئے۔ یہ بھی واضح رہے کہ ادب بہتے ہوئے دریا کی طرح ہے۔ ٹھہری ہوئی فکر ادب کے جدلیاتی تحرک کے خلاف ہے۔ یہ مشورہ آپ کی نظر میں ہوگا:

ہر کس کہ شد صاحب نظر
دینِ بزرگاں خوش نکرد

ضروری نہیں کہ ہر شخص صاحب نظر ہو، تاہم ''زشر رستارہ جویم، زستارہ آفتابے'' پر عمل کرنا اگر فطرت کا تقاضا بن جائے تو اس پر عمل کرنے میں حرج بھی نہیں۔

سوال: نارنگ صاحب! تنقید نگار کے ہاں تخلیقی وصف کتنے فیصد ہونا ضروری ہے۔ مثلاً آپ کی شعری تنقید میں سخن فہمی کا بڑا ذکر ہے۔ نثری تنقید میں کون سی بصیرت درکار ہوتی ہے؟۔

جواب: دراصل تنقید و تخلیق کے خانے اتنے الگ الگ نہیں جتنے سمجھے جاتے ہیں۔ اچھی تنقید تخلیقی احساس کے بغیر ممکن نہیں، اسی طرح تخلیق وجود میں آتی ہی کسی نہ کسی تنقیدی تصور کے تحت ہے۔ کوئی غزل گو ہے تو غزل کے معاملات کی آگہی یا کوئی فکشن نگار ہے تو فکشن کے معاملات کی آگہی خواہ اس کو شعوری احساس ہو یا لاشعوری، ضروری ہے۔ پہلی منزل صاحب ذوق ہونا ہے جس میں طبیعت اور مزاج کو بھی دخل ہوتا ہے۔ نیز مطالعے اور تربیت کو بھی، سخن فہمی کی منزل بعد میں آتی ہے۔ یہ نہ ہو تو تنقید گھاس کھودنے کا عمل ہے۔ سخن فہمی سے مراد 'ادب فہمی بھی تو ہے یہ جتنی شاعری پر تنقید کے لئے ضروری ہے اتنی نثری ادب پر تنقید کے لئے ضروری ہے۔

سوال: ماضی میں لکھی جانے والی تنقید کا آج کی تنقید سے کس طرح موازنہ کریں گے اور اس میں پائی جانے والی یک طرفی کو مستقبل میں کیا عنوان دیا جائے گا۔؟

جواب: اجالے کا وجود اندھیرے اور اندھیرے کا اجالے سے ہے۔ اچھی تنقید کی معنویت

کے لئے بری تنقید کا وجود ضروری ہے۔ میں آپ نہ بھی چاہیں تو ایسی تنقید پہلے بھی لکھی جاتی رہی ہے اور آئندہ بھی لکھی جاتی رہے گی۔ غالب نے جب کہا تھا۔ ''ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرفدار نہیں'' تو سخن فہمی چونکہ ذوق وظرف کی بات ہے اس میں طرفداری تو رہے گی۔ طرفداری اگر برحق ہے اور مدلل ہے تو نامناسب نہیں۔ ایک فن پارہ اعلیٰ ہے، میں اس کو پسند کرتا ہوں۔ لیکن جس کو ناپسند ہے اس کے نزدیک میری پسند طرفداری ہے لیکن اگر میری بات مدلل ہے اور میں نے ثبوت پیش کیا ہے تو وہ طرفداری نہیں سمجھی جائے گی۔ تنقید کا عمل بنیادی طور پر موضوعی عمل ہے۔ البتہ ماضی میں لکھی جانے والی تنقید، کیونکہ تنقید کم اور تنقیص یا قصیدہ زیادہ تھی اس لئے تنقید کے دائرے سے خارج ہے۔ تنقید نہ ہجو ہے نہ قصیدہ نگاری۔ تنقید فن پارے کے حسن کو اجالتی ہے اور اس کی روح تک رسائی حاصل کرتی ہے۔

سوال : اسلوبیاتی تنقید کا نمائندہ گردانے والے آپ کا دائرۂ اثر محدود نہیں کر رہے ہیں!

جواب : ہاں، یہ تو صحیح ہے اسلوبیاتی تنقید میرے جملہ تنقیدی عمل کی فقط ایک سطح ہے لیکن میں کسی کو منع بھی تو نہیں کر سکتا۔

سوال : ہندوستانی قصوں سے ماخوذ مثنویوں کا خیال کیونکر آیا اور اس سے اردو ادب کے قاری کو کیا فوائد حاصل ہوئے؟

جواب : 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' میرے اس بڑے کام کا حصہ ہے جس کا ڈول میں نے 1954ء میں دہلی یونیورسٹی سے ایم۔ اے (اردو)، کرنے کے بعد ڈالا تھا۔ میری ڈاکٹریٹ کا موضوع 'اردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ' تھا۔ مثنوی والا کام میرے پی۔ ایچ۔ ڈی کے تھیسس کا فقط ایک Chapter تھا 50-55 صفحے کا۔ اس سے بہت دلچسپ نتائج سامنے آئے اور میں دو تین سال مزید اس پر کام کرتا رہا۔ یوں وہ کتاب 1961ء میں پہلی بار شائع ہوئی تھی۔ جس سے ثابت ہوا کہ اردو کی جڑیں ہماری ملی جلی تہذیب میں دور دور تک پیوست ہیں۔ مثلاً اردو میں فقط یوسف زلیخا، لیلیٰ مجنوں و شیریں فرہاد ہی نہیں، ہیر رانجھا، سسّی پنوں، سوہنی مہیوال و مرزا صاحبان بھی ہیں۔ اسی طرح شکنتلا اور کامروپ و کام کلا بھی۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ہماری شاہکار مثنویاں سحرالبیان اور گلزار نسیم ہندو مسلم ربط و ارتباط کا لاجواب مرقع ہیں۔ میں نے دنیا بھر کے کتب خانوں اور عجائب گھروں میں ان قصے کہانیوں کی جڑوں کو

تلاش کیا۔ سنسکرت و فارسی کے نسخوں کا پتہ بھی چلایا اور اردو کے منظوم و نثری نسخوں کی بھی نشاندہی کی اور قلمی نسخوں کی بھی جو ہنوز غیر مطبوعہ ہیں۔ ادھر یہ کتاب بعد از نظر ثانی 2001ء میں قومی اردو کونسل سے مزید اضافوں کے ساتھ تقریباً چار سو صفحوں پر مشتمل شائع ہوگئی ہے۔ اب تہذیبی مطالعے کا یہ پروجیکٹ تین مبسوط کتابوں پر مبنی ہے۔ یعنی پہلی جلد اردو مثنوی پر، دوسری اردو غزل پر اور نظم و دیگر جملہ اصناف کا احاطہ کرتی ہے۔ دوسری کتاب کا نام 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' ہے جو 2002ء میں منظر عام پر آئی۔ اور تیسری کتاب کا عنوان 'تحریک آزادی اور اردو شاعری' ہے۔ یہ تینوں کتابیں مل کر پندرہ سو صفحوں کو محیط ہیں۔

سوال : آپ کے مطابق بول چال کی زبان میں شاعری نہیں ہوسکتی جبکہ شاعری کی زبان میں بول چال ہوسکتی ہے۔ کیا آج کی شاعری بول چال کی سطح سے اوپر کی شاعری ہے؟۔

جواب : شاعر شاعر میں فرق ہوتا ہے۔ میں نے یہ بات میرؔ کی زبان کے پس منظر میں عرض کی تھی جن کو ہر چند کہ گفتگو عوام سے تھی لیکن شعر ان کے خواص پسند بھی ہیں۔ اعلیٰ شاعری میں سادہ نظر آنے والی زبان دراصل سادہ نہیں ہوتی۔ اس میں معنی تہہ در تہہ ہوتے ہیں۔ اس کو نبھانا ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ لیکن شاعری تخلیق کا حق اسی وقت ادا کرسکتی ہے جب عام زبان زندہ رہنے والی زبان بن جائے، یعنی بول چال کی زبان میں معنی آفرینی اور حسن کاری کا وہ منظر شامل ہوجائے جس کا جادو دلوں پر چل سکے۔ آج کی شاعری میں اچھی یا بری ہر طرح کی شاعری ہے۔ اچھی کم بری زیادہ۔ جہاں جہاں معنی آفرینی ہے وہاں زندہ رہنے کا امکان ہے۔

سوال : آپ کی رائے ہے کہ نوجوان تخلیق کاروں کو عالمی ادب کے کلاسیک کے ساتھ ہندی، بنگالی، مراٹھی، گجراتی اور ملیالم وغیرہ کے تراجم کا مطالعہ بھی کرنا چاہئے۔ یہ تراجم دستیاب کہاں سے ہوں گے؟۔

جواب : ہندی، بنگالی، مراٹھی، گجراتی، ملیالم وغیرہ کے شاہکاروں کے تراجم ساہتیہ اکاڈمی سے بھی شائع ہوئے ہیں اور نیشنل بک ٹرسٹ سے بھی۔ یہ کتابیں کم داموں کی ہیں اور آسانی سے دستیاب ہیں۔

سوال : آپ کے خیال میں گذشتہ صدی میں اردو ادب کی کون سی صنف نے سب سے زیادہ ترقی کی ہے۔ نیز غزل، نظم، افسانہ اور تنقید کے چار بڑے نام کون سے ہیں اور آج کل

ان شعبوں میں لیڈنگ پوزیشن پر کون ہے؟۔

جواب: ادب کھیل کا میدان نہیں کہ کس نے Century زیادہ بنائی ہیں یا کس نے زیادہ وکٹیں لی ہیں۔ادب ایک جدلیاتی عمل ہے جس کا ارتقائی سفر برابر جاری رہتا ہے۔ نیز اگر ایک شخص کی نظر میں Leading پوزیشن پر فلاں فلاں نام ہیں تو کسی دوسرے شخص کی نظر میں دوسرے نام، پسند اپنی اپنی خیال اپنا اپنا۔ غالب نے کہا تھا ''شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے''۔ ناموں کا انتخاب بھی رسوائی کا عمل ہے۔ بہر حال، کچھ نام ہوتے ہیں جن پر سب کا نہیں تو زیادہ تر کا اتفاق ہوسکتا ہے۔ بیسویں صدی میں اردو ادب میں سب سے زیادہ ترقی افسانہ نگاری نے کی ہے۔ غزل بھی پیچھے نہیں۔ البتہ نظم کچھ پچھڑ گئی ہے۔ پچھلے تیس چالیس برسوں میں تنقید میں خاصی پیش رفت ہوئی ہے۔ میری نظر میں گذشتہ صدی میں فکشن کے چار پانچ بڑے ناموں میں پریم چند، منٹو، بیدی، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین ضرور شامل ہوں گے۔ شاعری میں فراق گورکھ پوری، ن۔م۔ راشد، میراجی، اختر الایمان اور ناصر کاظمی۔ اسی طرح تنقید میں احتشام حسین، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری اور ڈاکٹر سید عبداللہ۔ باقی بڑے نام میرے معاصرین ہیں۔

سوال: کیا آپ بھی اردو زبان کو مسلمانوں سے منسوب کرتے ہیں؟

جواب: زبان کا مذہب نہیں ہوتا، زبان کا سماج ہوتا ہے۔ جو لوگ زبانوں کو ایک مذہب تک محدود کرتے ہیں وہ زبان کے ساتھ بے انصافی کرتے ہیں۔ زبان ایک جمہوری سماجی عمل ہے۔ جو جس زبان کو بولتا ہے زبان اس کی ہو جاتی ہے۔ زبان ہر اجارہ داری کے خلاف ہوتی ہے۔ اردو زبان کا تعلق نہ تو سامی خاندان سے ہے اور نہ ایرانی خاندان سے، اردو کا تعلق ہند آریائی خاندان سے ہے۔ اس کی بنیاد ایک پراکرت یعنی کھڑی بولی پر ہے۔ البتہ اس کی لفظیات کا امتیازی حصہ عربی فارسی سے آیا ہے تاہم اردو کے 70 فیصد الفاظ بقول مولفِ فرہنگ آصفیہ ہندی کے ہیں۔ اردو کو کئی صدیوں تک ہندوؤں اور مسلمانوں نے مل جل کر سجایا سنوارا ہے۔ اس کا رسم الخط عربی فارسی سے ماخوذ ہے۔ اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ اس میں اسلامی عناصر کا رنگ چوکھا ہے۔ لیکن اس بات سے بھی کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ اردو ایک مخلوط زبان ہے۔ دنیا کی بڑی زبانیں خود کو کسی ایک مذہب پر بند نہیں کرتیں۔ اگر کوئی اردو زبان کو مسلمانوں تک محدود کرنا

چاہے تو یہ اس کی آزادی ہے۔لیکن یہ کوتاہ اندیشی بھی ہے جس سے زبان کا نقصان ہوتا ہے۔ کوئی یہ نہیں پوچھتا کہ گجراتی یا ملیالم یا کنٹر یا مراٹھی کا مذہب کیا ہے۔تو اردو ہی پر یہ کرم کیوں۔؟ آسمان،خوشبواور ہوا کی طرح زبان بھی سب کے لئے ہوتی ہے۔زمین کا بٹوارہ ہوسکتا ہے زبان کا بٹوارہ ایک ایسی منطق ہے جو میری سمجھ میں نہیں آتی۔

سوال: قیام پاکستان نے اردو زبان وادب اور برصغیر کی ثقافت پر کیا اثرات مرتب کئے؟۔

جواب: قیام پاکستان کے بعد پاکستان کی قومی زندگی میں اردو زبان وادب کو مرکزی جگہ ملی ہے جو مستحسن ہے۔لیکن اسی نسبت سے ہندوستان میں اردو کے لئے مشکلات پیدا ہوئی ہیں۔ بٹوارے سے پہلے اردو کا چلن پورے ہندوستان میں تھا۔عوامی سطح پر اب بھی ہے لیکن کوئی ریاست اردو کے نام پر نہیں،اس لئے کہ کسی بھی ریاست میں اردو والے اکثریت میں نہیں۔ سیاست کس طرح زبانوں کے مقدر پر اثر انداز ہوتی ہے اس کا دکھ کوئی بیچاری اردو سے پوچھے۔یہ اردو کی سخت جانی ہے کہ وہ حالات کو جھیل رہی ہے اور زندہ ہے۔ پاکستان کے چاروں صوبوں میں تقسیم سے پہلے بھی اردو کا خوب خوب چلن تھا بھلے ہی لوگ بات چیت پنجابی میں کرتے تھے لیکن اخبار سب اردو میں پڑھتے تھے۔خط وکتابت اور ضلعی انتظامیہ بھی اردو میں تھا۔اس میں کچھ ترقی آئی ہے لیکن پاکستان میں ہنوز اردو کو سرکاری،دفتری،قومی زبان کا درجہ نہیں ملا جبکہ پورے ہندوستان میں اردو کے لئے مشکلات کا کھاتہ کھل گیا اور ملک گیر زبان ہوتے ہوئے بھی اردو رسم الخط میں اردو کا اثر ونفوذ وہ نہیں رہا جو 1947ء سے پہلے تھا۔

سوال: مہاتما گاندھی کی نسبت بابائے اردو مولوی عبدالحق کے الزام کہ'ان کی بے اعتنائی کے باعث ہندوستان میں اردو کو حکومتی سطح پر جائز مقام نہیں ملا' کی بابت آپ کی کیا رائے ہے؟

جواب: مہاتما گاندھی اور مولوی عبدالحق میں غلط فہمی کی جو مذموم خلیج پیدا کی گئی تھی یعنی الزام تراشی کس نے کی،گاندھی جی کے نام سے جھوٹ کس نے بولا اور کیوں بولا،ان سب کے حقائق سے حال ہی میں ڈاکٹر گیان چند جین نے دستاویزی شہادتوں کے ساتھ پردہ اٹھایا ہے جو عبرت انگیز ہے۔اس نوع کی حرکتیں ہم خود زبان کو نقصان پہنچانے کے لئے کرتے رہے ہیں۔اس کی تفصیل کئی رسائل میں چھپ چکی ہے۔تکرار کی ضرورت نہیں۔آپ جاننا چاہیں تو محترمی مشفق خواجہ

سے تمام تفصیل حاصل کر سکتے ہیں۔ گیان چند جین کا مضمون 'ہماری زبان' میں چھپ چکا ہے۔ اس سے پہلے حیات اللہ انصاری نے بھی ان رازوں سے پردہ اٹھایا تھا کہ کچھ اپنوں ہی نے جھوٹ بول کر اور مولوی صاحب کو بھڑ کا کر خلیج پیدا کی تھی۔

سوال : ترقی پسندی، جدیدیت، کلاسیکیت کے نعروں کی جڑیں کٹنے کے بعد تخلیق کار کو کس طرح کے عنوانات سے مہمیز ملے جبکہ جس کی لاٹھی اس کی بھینس کے عین مطابق ایک ہی نظریہ، ایک ہی طاقت اور ذاتی مفاد ہر قیمت پر رائج ہو چکا ہے!

جواب : جو لوگ ذاتی مفاد کے لئے لکھتے ہیں وہ سچا ادب تخلیق نہیں کر سکتے۔ جو لوگ نعروں کے تحت لکھتے ہیں یعنی نعروں کے بدل جانے کے بعد نئے نعروں کا انتظار کرتے ہیں وہ بھی اعلیٰ ادب تخلیق نہیں کر سکتے۔ ادب کے لئے اگر کسی چیز کی ضرورت ہے تو باطن کی آگ، آزادی کی تڑپ، انسانی قدروں کے احساس اور زبان پر قدرت کی۔ ادب نظریوں اور آئیڈیالوجی سے آگے جاتا ہے۔ ان چیزوں سے روشنی ملتی ہے لیکن یہ چیزیں جب سینے کا نور بن جاتی ہیں تب قدروں میں ڈھلتی ہیں۔ تخلیق ہرگز ہرگز میکانکی عمل نہیں ہے۔ ادب ایثار اور ریاضت ہے۔ یہ تنہائی کا ثمر ہے۔ جو لوگ ذاتی مفاد کے چکر میں پڑے رہتے ہیں وہ ادب کے دشمن ہیں۔

سوال بقول آپ کے! ادبی قبولیت آہستہ روی سے ہوتی ہے۔ ایسا کیوں! ناقدین، تخلیق کار کی ہڈیوں کے گلنے کا انتظار کیوں کیا کرتے ہیں؟

جواب : آج کل کا تا اور لے دوڑی کا رواج ہے۔ ادبی قبولیت اور فلم کی قبولیت میں فرق ہے۔ جو چیز جتنی مشہور ہوتی ہے وہ چیز اتنی جلدی فراموش بھی ہو جاتی ہے۔ سچے ادب کا رشتہ دوامیت سے ہے۔ فوری نتائج بزنس میں ہوتے ہیں۔ ادب بزنس نہیں ہے۔ ادب ذہنی تنہائی کا پھل ہے اس کے لئے ایثار اور تپسیہ چاہئے۔ جو اس کے لئے تیار نہیں اس کو چاہئے کوئی دوسرا کاروبار کرے۔

سوال : عالمی ادب پر گہری نظر کی روشنی میں یہ فرمائیے کہ کس زبان کے ادب نے آپ کو زیادہ متاثر کیا یا آپ کے خیال میں کس خطہ کا ادب زیادہ تہذیب یافتہ اور بامعنی ہے؟

جواب : باوجود اس کے کہ میں نے بہت سی زبانوں کے بہت سے شاہکار پڑھے ہیں لیکن جو جمالیاتی حظ و لطف اپنے ادب میں ملتا ہے وہ کسی دوسرے ادب سے حاصل نہیں ہوتا۔ میری

جڑوں میں پاکستانی بولیوں کے اثرات ہیں تو لامحالہ میرے تحت الشعور میں بابا فرید، بلھے شاہ، شاہ حسین، وارث شاہ اور اس نوع کی لوک روایتیں ہیں۔ اپنی زبان میں سب سے زیادہ جمالیاتی حظ میر تقی میرؔ اور غالبؔ سے پاتا ہوں۔

سوال: آپ کے ''ساختیات، پس ساختیات'' کے مباحث فیشن کے طور پر دنیا کی بڑی جامعات میں اختیار کئے جا رہے ہیں۔ اوّل آپ کے خیال میں اس عمل کے کیا اثرات برآمد ہوں گے دوئم اس رجحان کی روشنی میں آپ کے لئے کام کے زاویے کیا رخ اختیار کریں گے؟

جواب: اوّل تو یہ کہ 'ساختیات، پس ساختیات' مابعد جدیدیت کے مباحث فقط میرے نہیں ہیں۔ یہ ادبی تھیوری کی نئی فکر انگیز بصیرتوں کا حصہ ہیں جن پر دنیا بھر میں بحث مباحثہ جاری ہے۔ زبان، تہذیب، معنیات، ادبیات اور تواور تاریخ کے پہلے سے چلے آرہے تصورات کی مختلف جہات پر از سرِ نو غور کیا جا رہا ہے۔ میں ذہنوں کو 'پروگرام' کرنے یا ہدایت نامے جاری کرنے کے خلاف ہوں۔ میرا کام تازہ ہواؤں کیلئے دریچے کھولنا اور فکر کو مہمیز کرنا ہے۔ فکر کا کارواں کسی پڑاؤ پر رکتا نہیں۔ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ فکر کا اگلا پڑاؤ کیا ہوگا۔ علم کی جستجو میں لگے رہنا اگر کارِ ثواب نہیں تو گناہ بھی نہیں۔ میں بار بار عرض کرتا ہوں کہ جب کوئی نظریہ آخری نظریہ نہیں تو کسی نظریے سے میکانکی معاملہ کرنا یا اس کو فیشن کے طور پر اختیار کرنا بھی اصولاً غلط ہے۔ فکر کو سینے کا نور اور ذہن کی روشنی بن جانا چاہئے۔ سب سے بڑی شرط ذہن کی آزادی ہے جس کی وجہ سے ہم بنیادی مسائل سے آزادانہ تخلیقی معاملہ کر سکتے ہیں۔ خدا کا شکر ہے مابعد جدیدیت ہر تقلیدی روش یعنی 'مقلدیت' کے خلاف ہے۔ علامہ اقبال نے یونہی نہیں کہا تھا ''نہیں ہے میری نظر سوئے کوفہ و بغداد/کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد''۔ جدیدیت بے اثر ہو چکی ہے، جن کو یہ بات اچھی نہیں لگتی وہ اس کو زندہ بھی تو نہیں کر سکتے۔ جب دنیا بھر میں نظریوں کا بطلان ہو چکا ہے تو بعض کرم فرما کیوں توقع کرتے ہیں کہ میں ان کی خوشی کے لیے جھوٹ بولوں۔

سوال: پروفیسر صاحب! اردو کے ادبا و شعرا کاغذ پر بڑے نظر آنے کے باوجود عملی زندگی میں اس سے مختلف کیوں ہوتے ہیں نیز دیگر زبانوں کے قلمکاروں کی کیفیت کیا ہے؟۔

جواب: شاعر کی عملی زندگی ضروری نہیں سو فیصد وہی ہو جو اس کی تخلیقی زندگی ہے۔ شیکسپیئر ایک عام آدمی کی طرح زندگی جیتا تھا۔ غالب جوا کھیلنے کے عمل میں دو مرتبہ ماخوذ ہوئے یا آئے

دن لوگوں سے ادھار مانگتے تھے یا ڈومنی کو مار رکھنے کے دعوے دار بھی تھے لیکن ان کی شاعری میں جو جہان معنی آباد نظر آتا ہے یا شیکسپیئر کے ڈراموں میں جو پوری کی پوری تہذیبوں کے کردار ہیں یا میرؔ کے یہاں ایک پوری تاریخ ایک پورے یگ کا المیہ ہے اس کا محدود نوعیت کی زندگی یا ان کی شخصی کیوں وکوتاہیوں سے کیا تعلق ہے۔ بیشک چیزیں زندگی سے آتی ہیں۔ خارجی واقعات متاثر کرتے ہیں لیکن داخلی دنیا تصور و تخیل ووجدان کی دنیا ہے، یہ معروضیت کی دنیا نہیں۔ باطن کے ذہنی پردے پر تخلیقی عمل کس پراسراریت سے گذرتا ہے اور معنی کا چراغاں کس طرح ہوتا ہے اور کس طرح سے تخیلی فن پارہ وجود میں آتا ہے جو زندۂ جاوید ہو جاتا ہے، یہ سربستہ راز ہے جس سے کوئی پردہ نہیں اٹھا سکتا۔ عملی زندگی ایک دن ختم ہو جاتی ہے شعر زندہ رہتا ہے، زماں اور مکاں دونوں پر فتح حاصل کرتا ہے۔ زندگی ہار کے مٹ جاتی ہے۔ لفظ کا جادو بولتا ہے۔ غالب، شیکسپیئر یا میرؔ کی عملی زندگی کب کی ختم ہو چکی لیکن وہ اپنی شاعری میں آج بھی زندہ ہیں۔ یہ زندگی حقیقی زندگی سے کہیں زیادہ بڑی اور کہیں زیادہ حقیقی ہے۔ یہ اندرون کی زائیدہ ہے۔

سوال : سنا ہے آپ دوستی اور دشمنی نبھانے میں بڑے مستقل مزاج واقع ہوئے ہیں۔ اس سے آپ کے تنقیدی رویّوں پر کوئی اثر پڑتا ہے۔؟

جواب : یہ کسی نے بر بنائے قافیہ لکھ دیا ہے۔ میرا خمیر دوستی سے بنا ہے، دشمنی سے نہیں۔ میں نے فقط معاصر ادیبوں پر نہیں لکھا بلکہ زیادہ کلاسیکی ادیبوں، شاعروں پر لکھا ہے۔ ان باتوں میں دوستی دشمنی کہاں ہے۔ البتہ ایسی باتیں دیکھنے والوں کی اپنی نظر کا معاملہ ہے۔ سرسید احمد خاں نے کہا تھا خدا کا لاکھ شکر ہے اس نے 'محسود' بنایا ہے کسی کا 'حاسد' نہیں۔ اگر کچھ لوگ بر بنائے حسد کرم فرماتے ہیں یا اپنی زبان خراب کرتے ہیں تو میں ایسی چیزیں کھول کر پڑھتا ہی نہیں۔ میرے پاس فضول وقت ہے ہی نہیں۔ میں اپنی راہ کیوں کھوٹی کروں۔ زندگی بہت چھوٹی ہے، بہتر ہے انسان تھوڑا بہت اپنا کام کرتا رہے۔

سوال : آپ کے بعد آپ کے گھر پریوار میں اردو کا مستقبل کیا ہے؟

جواب : مستقبل کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ میری بیوی اور دونوں لڑکے اردو اور ترون اردو پڑھ سکتے ہیں۔ اب ایک کنیڈا میں ہے دوسرا نیویارک میں۔ ان کی اولادوں در

اولادوں کی زبانیں مستقبل میں کیا ہوں گی، میں نہیں کہہ سکتا لیکن اتنا یقینی طور پر کہہ سکتا ہوں کہ اردو ایسی زبان ہے کہ اس کے دیوانے کہیں نہ کہیں پیدا ہوتے رہیں گے۔

سوال : دہلی میں اردو کو دوسری سرکاری زبان قرار دیئے جانے پر آپ کے احساسات کیا ہیں اور اس سے زبان کی ترقی کے امکانات کس قدر ہیں؟

جواب : کچھ فائدہ تو ہوگا ہی۔ اردو دہلی سے کبھی غائب نہیں ہوئی۔ دہلی قدیم کے ایک بڑے حصے میں اردو برابر بولی جاتی رہی۔ اردو کو 'دوسری زبان' کہنا مجھ کو اچھا نہیں لگتا۔ جو کل بیگم تھی وہ آج باندی ہوگئی، تفو برتو اے چرخ گرداں تفو! ہر چند کہ دلی سرکار کی مہربانی ہے کہ اس نے یہ قدم اٹھایا، لیکن 'ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا'۔ خدا کرے کہ دہلی کے اسکولوں میں اردو پوری طرح رائج ہو جائے۔ یہ کام ہوگیا تو باقی دروازے اردو زبان اپنے آپ کھول لے گی۔

سوال : ایک خیال یہ ہے کہ ہندوستان میں اردو کی مسلمانوں سے منسوبی اور پاکستان میں نمائشی لگاؤ اس زبان کے مستقبل کے لئے مضرت رساں ہے۔ آپ ہر دور جحان کی روشنی میں اس زبان سے وابستہ افراد کو کس طرح کے مشورے دینا پسند کریں گے۔؟

جواب : میں مشورے دینے کو اچھی بات نہیں سمجھتا۔ مشورے سیاستداں دیتے ہیں۔ افسوس ہے تیزی سے کمرشیل ہوتے ہوئے سماجوں میں سرکاریں بھی اور لوگ بھی زبان کی اہمیت کو بھول گئے ہیں، حالانکہ زبان تہذیب کی کلید ہے۔ زبان نہیں ہے تو آپکا چہرہ نہیں ہے اور چہرہ نہیں ہے تو تہذیب نہیں ہے۔ اگر تہذیب نہیں ہے تو آپ صرف کھانے کمانے جینے اور مرجانے کے لئے جیتے ہیں۔ جس تہذیب سے میرا تعلق ہے اس میں اس طرح کا جینا نہ جینے کے برابر ہے۔ زبان تہذیب کا چہرہ تو ہے ہی، انسانیت، اقدار، اعتقاد اور مذہب کا چہرہ بھی ہے۔ زبان ہے تو تاریخ کا شعور ہے، زبان ہے تو نیک و بد کا شعور ہے۔ اس سے زیادہ کیا عرض کروں۔ آج کل جو تشدد اور خون خرابہ ہے اس کے پیچھے زبان کے شعور کی کمی ہے۔ زبان دلوں میں اتر جائے تو اندر کا حجرہ روشن ہو جائے۔ زبان محبت کا دوسرا نام ہے۔ یہ جوڑتی ہے توڑتی نہیں۔ اگر دونوں جگہ اردو سے سچی محبت عام ہو جائے تو دونوں کے مسئلے حل ہو جائیں۔ کاش ایسا ہی ہو۔

(ماہنامہ ''چہارسو''، مارچ ۲۰۰۴ء راولپنڈی پاکستان)

مشتاق صدف

پروفیسر گوپی چند نارنگ سے ادبی ملاقات

سوال: نارنگ صاحب آپ کی شہرت کا ڈنکا بج چکا ہے اور سب آپ کی خدمت کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ میں خود آپ سے یہ جاننا چاہتا ہوں کہ آپ اپنی خدمات کے بارے میں بتائیں۔

جواب: خدمات کیسی۔ میں اردو کا خادم ہوں۔ اردو میری ضرورت ہے، میں اردو کی ضرورت نہیں۔ میں ان لوگوں میں سے ہوں جو کسی بھی کام کو شہرت کے لیے نہیں کرتے۔ اگر لوگ میری باتوں کی پر دھیان دیتے ہیں یا جو کچھ میں کہتا ہوں اس کا کچھ نہ کچھ اثر مرتب ہوتا ہے تو یہ میرے قارئین کی محبت ہے۔ اردو سے میرا معاملہ عشق کا ہے اور عشق میں سود وزیاں نہیں ہوتا، آپ اسے شہرت کہتے ہیں۔ میں یہ بھی جانتا ہوں کہ بہت سے امور میں میری مخالفت بھی ہوتی ہے اور کئی بار بغض وعناد کا سامنا بھی کرنا پڑا ہے۔ کیونکہ اگر آپ اپنے ضمیر کی آواز پر لبیک کہتے ہیں اور اس کی پروا نہیں کرتے کہ آپ کے علمی موقف سے کون خوش ہوگا اور کون ناخوش تو بہت سی مصلحتوں پر ضرب بھی پڑتی ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ مسئلہ علمی ہے لیکن لوگ ذاتی سطح پر اتر آتے ہیں۔

میرے علمی سفر کی مدت اب تقریباً نصف صدی ہونے کو آئی ہے میں نے ۵۳-۱۹۵۲ء سے کام کرنا شروع کیا اور پہلی کتاب جو شائع کی اس کا موضوع ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' تھا جس میں پرانے قصے بھی تھے، تاریخی اور نیم تاریخی قصے بھی اور وہ قصے اور کہانیاں بھی جن کو ہندوؤں اور مسلمانوں کی ملی جلی تہذیب نے جنم دیا اور جنھوں نے اردو شاعری کو متاثر کیا۔ یہ دیکھ کر میرے تعجب کی انتہا نہ رہی ہندستانی قصوں پر مبنی جتنی منظومات اور مثنویات اردو میں ملتی ہیں، دکنی دور سے لے کر بعد تک، شاید دوسری ہندستانی زبانوں میں اتنا وقیع سرمایہ نہیں ہوگا۔ آج کے عہد کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ فکر و نظر کی کشادگی کی جو روایت صدیوں سے اردو میں چلی آئی ہے لبرلزم (LIBERALISM) کی، اس

سے اردو کا رشتہ منقطع نہ ہونے پائے۔ یہی وہ زمانہ تھا جب میں نے لسانیات کی طرف توجہ کی۔ ''کرخنداری اردو'' پر کام کیا، ''اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو'' نام سے میری کتاب آئی۔ ''معراج العاشقین'' پر کام کیا جو اردو کی قدیم ترین نثر کی کتاب سمجھی جاتی تھی۔ اس طرح بہت سے چھوٹے موٹے کام ہوتے رہے۔ پھر جب میرا جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تقرر ہوا تو میں نے ایسے مسائل کو لے کر بعض ہند و پاک سیمینار یا قومی پیمانے کے ایسے سیمینار منعقد کرائے کہ جن سے ذہن کھلے اور اردو کا قومی اور تہذیبی موقف واضح ہو۔ ایک سیمینار اردو افسانے کی معنویت پر ہوا ایک سیمینار انیس پر ہوا، ایک سیمینار اقبال پر ہوا، ایک سیمینار جدیدیت پر ہوا اور ''اقبال کا فن'' کتاب شائع ہوئی۔ ''انیس شناسی'' شائع ہوئی، ''اردو افسانہ روایت اور مسائل'' شائع ہوئی۔ اس زمانے میں ''اسلوبیات میر'' شائع ہوئی اور پھر آگے چل کر میں نے اسلوبیات کے حوالے سے اپنے کام کو آگے بڑھایا خاص طور سے فکشن اور کلاسیکی شاعری اور جدید شاعری کے بارے میں تو اس طرح کی بعض تحریروں کی پذیرائی ہوئی کیونکہ تنقید میں میں نے ایک نئی راہ کھولنے کی کوشش کی، وہ کتاب ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اسی دوران امیر خسرو کے ہندوی کلام کی جڑوں کی مجھے تلاش تھی۔ میں تصدیق کرنا چاہتا تھا کیونکہ بہت کچھ سنی سنائی ہے امیر خسرو کے بارے میں، مستند کلام تو بہت کم ہے۔ مجھے برلن میں ایک نسخہ ملا جسے اشپرنگر جو دہلی کالج میں کسی زمانے میں پرنسپل رہا تھا وہ اپنے دوسرے قلمی ذخیرے کے ساتھ اسے بھی جرمنی لے گیا تھا۔ اسے میں نے برلن کے قومی کتب خانے میں ڈھونڈا، ایڈٹ کیا، چھاپا جس میں اشپرنگر کے قول کے مطابق یقیناً پندرہ فیصد تک ایسی پہیلیاں ہوسکتی ہیں جن کو امیر خسرو کا مستند کلام تصور کیا جاسکتا ہے۔ وہ کتاب ''امیر خسرو کا ہندوی کلام'' کے نام سے ہندی اور اردو میں شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں ترقی اردو بورڈ کے لیے ''املا نامہ'' مرتب کی۔ وسکانسن یونی ورسٹی سے ''ریڈنگز ان اردو'' شائع کر چکا تھا۔ اب این سی ای آر ٹی کے لیے ''اردو کی نئی کتاب'' کے نام سے ہندوستان بھر کے اسکولوں کے لیے پہلی جماعت سے بارہویں جماعت تک کے لیے بارہ کتابیں ہیں اپنی نگرانی میں تیار کیں۔ ان میں سے چار خود مرتب کیں۔ احتجاجی شاعری کے ایک خاص رجحان پر ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' شائع کی۔ بعض کتابوں کی پاکستان میں بھی پذیرائی ہوئی اور پاکستانی ایڈیشن فوری طور پر نکلے۔

غرض مسلسل اس طرح کا علمی کام ہوتا رہا۔ لیکن میری تربیت ساختیاتی لسانیات میں تھی، اس کی وجہ سے میں نے ادبی تھیوری پر توجہ کرنا شروع کی۔ یہ کم و بیش وہ زمانہ ہے جب جامعہ ملیہ اسلامیہ میں چودہ پندرہ

برس تک کام کرنے کے بعد خیر باد کہہ کر میں دہلی یونیورسٹی میں واپس آ رہا تھا اور اس زمانے میں سب کچھ چھوڑ کر میں نے ادبی فکریات پر کام کرنا شروع کیا کیونکہ اسلوبیات میرے لیے کوئی آخری پڑاؤ نہیں تھا۔ میں نے اپنی کتاب ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' جو نئی ادبی تھیوری کی بنیادی کتاب ہے، اس میں صرف نئے رجحانات کا اور نئی فکر کا احاطہ کرنے کی کوشش ہی نہیں بلکہ فکر و فلسفہ کے اعتبار سے اردو سرمایے کی حدود کو وسیع کرنے کی کوشش بھی کی۔ نیز ہماری جو عربی فارسی کی کلاسیکی روایت ہے اور ادب و شعریات کے حوالے سے جو قدیم ہندوستانی اور مشرقی فلسفہ ہے اس کی روشنی میں بھی دیکھنے کی کوشش کی کہ نئی ترجیحات کیا ہیں اور ان میں سے کس کس کا سراغ خود ہماری تہذیبی میراث میں ہے جس کی بازیافت کی سخت ضرورت ہے۔ اس طرح کا کام اب بھی جاری ہے۔

اردو مابعد جدیدیت کیا ہے؟ اس کو سمجھنے کے لیے ایک بڑا سیمینار بھی ہوا اور ایک کتاب بھی میں نے مرتب کی جو اب قارئین اور شائقین کے ہاتھوں میں ہے۔ بہر حال یہ فکری سفر کی کچھ کڑیاں ہیں اور کوئی کام کرنے والا شخص یہ نہیں کہہ سکتا، کم از کم میں نہیں کہہ سکتا کہ ''شادم از زندگی خویش کہ کارے کردم'' میں ادب کی راہ کا ایک مسافر ہوں جو میری باطنی تڑپ اور جستجو ہے اس کی روشنی میں کچھ نہ کچھ کرتا رہتا ہوں اور انشاءاللہ کرتا رہوں گا۔

سوال: آپ پر اعتراض کیا جاتا ہے کہ آپ نے صرف انھیں ادیبوں اور شاعروں کو بڑھاوا دیا جو مابعد جدیدیت کی فکر میں یقین رکھتے ہیں۔ یہ بات کہاں تک درست ہے؟

جواب: اعتراض کرنے والوں کو پورا حق ہے۔ اگر ان کو ایسا سوچنے اور کہنے سے خوشی ہوتی ہے تو مجھے کسی کے اعتراض پر کوئی اعتراض نہیں۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ ترقی پسندی تو بہت پہلے نمٹ گئی تھی اور جدیدیت بھی بیس پچیس برس کے بعد بے اثر ہوگئی۔ پھر اب پوری روایت کا محاکمہ کرنے کے بعد میں یہ سوچنے پر خود کو مجبور پاتا ہوں کہ دونوں تحریکیں ایک اعتبار سے مغرب کی اترن تھیں۔ جب جدیدیت میں بیگانگی (ALIENATION) اجنبیت، زندگی کی بے معنویت اور داخلیت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا تب جدیدیت کے سالاروں نے یہ کیوں نہیں سوچا کہ ارے بھئی یہ تو سارا کا سارا مغرب کا ایجنڈا ہے۔ ادب کی آزادی سر آنکھوں پر لیکن ادب یکسر خود کفیل کہاں ہے۔ ادب زندگی سے متاثر ہوتا بھی ہے اور زندگی کو متاثر کرتا بھی ہے۔ ان چیزوں پر جدیدیت کے سالاروں نے سرے سے غور ہی نہیں کیا بلکہ ادب کا تعلق سماجی اور تہذیبی مسائل اور معنویت سے علی الاعلان کاٹ کر رکھ دیا کہ سماجی و تہذیبی معنویت کا

کوئی تعلق ادبی قدر سے نہیں۔ یہ بھی مغرب کی نقل میں تھا اور اس کے ساتھ ضرورت سے زیادہ فارم پر زور دیا گیا حالانکہ فارم تو ثقافت کی دین ہے اور تاریخ کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ چنانچہ اگر حالات بدل رہے ہیں اور فکر بدل رہی ہے میں اس کے بارے میں لکھتا ہوں اور سوال اٹھاتا ہوں۔ تو اس کے بارے میں لکھنا کیوں مناسب نہیں ہے۔ سب کو اپنی پسند کا حق ہے۔ میں نے تو امیر خسرو، میر و غالب و انیس و نظیر و اقبال پر بھی لکھا ہے، پریم چند، منٹو اور بیدی پر بھی لکھا ہے، فیض اور فراق پر بھی لکھا ہے۔ تو اگر اس کے ساتھ ساتھ نئے لوگوں پر بھی لکھتا ہوں اور جن میں کوئی خوبی دیکھتا ہوں، ان پر توجہ کرتا ہوں تو اس میں غلط کیا ہے؟ کاش میں اس طرح کا کام زیادہ کرسکتا۔

سوال: ہم نے ادب کو مختلف خانوں میں تقسیم کردیا ہے، جس سے نئی نسل کشمکش کا شکار ہے، وہ یہ سوچنے پر مجبور ہے کہ اپنی تخلیقات اور فن پاروں کو وہ کس خانے میں رکھیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کسی نظریے یا رویے پر اب ان کا یقین نہیں رہا۔ ایسا کیوں؟ اس الجھن سے نئی نسل کا ادیب کیسے نمٹے، آپ ہی کچھ بتائیے؟

جواب: بیشک پرانے نظریوں کے طلسم ٹوٹ گئے۔ پرانے نظریے القط ہوگئے۔ پرانے مہابیانیہ سب نمٹ گئے۔ مابعد جدید فلسفی لیوتار اور جیمی سن بھی یہی کہتے ہیں۔ لیکن یہ بھی تو ضروری ہے کہ لکھنے والا اپنی اقدار کی بازیافت اپنی تخلیقی طلب کے طور پر کرے۔ تخلیق اقدار کی آگ سے خالی نہیں ہوسکتی۔ یہ کس نے کہا ہے کہ ادیب خود کو خانوں میں رکھ کر لکھے، آپ بڑے ادیبوں کے کام پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے خود کو کبھی چھوٹے چھوٹے خانوں میں قید نہیں کیا۔ قرۃ العین حیدر نے کبھی خود کو کسی خانے میں نہیں رکھا، انتظار حسین نے بھی اپنے کو محدود کر کے کبھی نہیں رکھا یہی معاملہ ناصر کاظمی، منیر نیازی، اختر الایمان کا بھی ہے۔ اگرچہ بہت سے جدیدیت والے یہ دعویٰ کریں گے کہ اختر الایمان ان کے شاعر تھے لیکن اختر الایمان کے دیباچوں کو پڑھیے وہ صاف صاف کہتے ہیں کہ ان کا ذہن اشتراکی ہے۔ ترقی پسندی کی جولانی تھی بالکل کھلی ہوئی، پولیٹکل مینفسٹو والی، اس سے انھوں نے اپنے کو وابستہ نہیں کیا لیکن ذہنی سطح پر وہ اشتراکی تھے۔ مجھے نئی پیڑھی کے لکھنے والوں سے یہ کہنا ہے کہ وہ ادب کے بارے میں اپنے ادبی و اقداری موقف کے بارے میں سوچیں ضرور کہ جس نظریۂ حیات کو وہ جینا چاہتے ہیں وہ کیا ہے؟ وہ جو کچھ لکھ رہے ہیں اس کی معنویت کیا ہے۔ جب وہ اپنی VALUES کے بارے میں سوچیں گے کہ کن VALUES کو ترجیح دیتے ہیں تو اپنے آپ یہ طے ہو جائے گا کہ ان کا نظریۂ اقدار کیا ہے۔ ویسے مابعد جدیدیت اس لحاظ سے پرانے فلسفوں، پچھلی تحریکوں اور نظریوں سے الگ ہے کہ خود مابعد جدیدیت

کسی نظریہ کا حصار نہیں بناتی۔ وہ دوسرے نظریوں کو تو رد کرتی ہے، لیکن اپنا کوئی محدود نظریہ نہیں دیتی۔ مابعد جدید فکر کھلا ڈلا تخلیقی رویہ ہے۔ یہ ہرگز اپنے کو DEFINE یا محدود نہیں کرتی۔ مابعد جدیدیت کا یہ موقف بڑا نازک ہے کہ وہ کسی نظریہ کا بت نہیں بناتی۔ اس لیے بعض لوگوں کو سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔ کیوں کہ لوگ CONCRETE وحدانی نظریہ چاہتے ہیں۔ جیسے ترقی پسندی تھی یا جدیدیت میں وجودیت تھی۔ مابعد جدید فکر ایسا کوئی سکہ بند وحدانی نظریہ نہیں دیتی اس لیے کہ سب نظریے ادھورے اور ادعائیت شعار ہیں۔ مابعد جدید فکر فنکار سے کہتی ہے کہ اپنی اقدار تخلیقی طور پر خود قائم کرو۔

اس بات کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ ہر وہ تحریک جو اپنے کو DEFINE کرتی ہے اس کا مطلب ہے وہ اپنی حدود کا تعین کرتی ہے کہ میں یہ ہوں۔ بعد میں ان حدود کا دفاع کرنے کے لیے وہ جبر کی راہ اختیار کرتی ہے اور جبر کی راہ ہمیشہ ادیب کی ذہنی آزادی کی دشمن ہے۔ یہی ترقی پسندی کے زمانے میں ہوا، یہی جدیدیت کے زمانے میں ہوا۔ مابعد جدید فکر ایسی کوئی بندھی ہوئی راہ اختیار نہیں کرتی کوئی لیک نہیں دیتی۔ اسی لیے سب راہوں کو کھلا رکھتی ہے۔ اب ہم یہ تو کہتے ہیں کہ نئی پیڑھی لیبلوں سے بیزار ہے۔ بیزار اسی لیے ہے کہ پرانے نظریوں نے ادیب کو اپنی لیک پر چلانے کی کوشش کی۔ مابعد جدیدیت کہتی ہے کہ میں کوئی لیک نہیں دیتی۔ اپنی انسان دوست سماج شناس اقدار خود وضع کیجیے۔ اپنی فکری راہ خود چنیے۔ اس بات پر زور دینا چاہوں گا کہ نئی پیڑھی کے ادیب و شاعر اپنے موقف کے بارے میں خود سوچیں، اپنی ترجیحی اقدار کے بارے میں خود سوچیں، اپنی تخلیقات کے بارے میں خود سوچیں اور جب وہ اپنے ذہن سے سوچیں گے تو اپنا فکری کنفیوژن بھی دور کرلیں گے۔ کیوں کہ مابعد جدیدیت سرے سے کوئی سکہ بند نظریہ ہے ہی نہیں، یہ کھلا ڈلا تخلیقی رویہ ہے۔

سوال : چھٹی دہائی سے قبل ادیبوں کے پاس لکھنے کے لیے ڈھیر سارے موضوعات تھے، کیوں کہ تقسیم وطن ہجرت اور انسانی رشتوں کی پیچیدگیوں نے ادیبوں کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ اس سے گزشتہ ادوار میں اصلاح معاشرت، جدوجہد آزادی، غربت و فاقہ کشی، سماجی استحصال اور عورتوں کی مظلومیت جیسے کئی موضوعات تھے لیکن آج موضوعات کی کمی کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ ایسا کیوں ہے؟

جواب : یہ موضوعات کسی نہ کسی شکل میں آج بھی ہیں۔ یہی تو میرا اعتراض ہے کہ موضوعات اور مسائل کے لکھنے والوں کو ہدف بنایا گیا۔ بیشک اب موضوعات کی کمی کا احساس بہت عام ہے اس سے مجھے اتفاق ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ وہی ہے کہ جدیدیت نے سماجی، تہذیبی قومی یعنی بڑے سماجی اور تہذیبی

ڈسکورس سے اردو کے رشتے پر کاری ضرب لگائی اور وہی بیگانگی کے، یا ذات کے یا تنہائی کے یا داخلیت کے موضوعات گردش کرتے رہے۔ چونکہ ان باتوں کو اب چالیس پینتالیس برس گزر چکے ہیں، ادب باستثنائے چند یکسانیت کا شکار ہو چکا ہے اور نئی پیڑھی کے ادیب اس الجھن کا شکار ہیں کہ نئے موضوعات نہیں ملتے۔ اگر وہ اپنے کو سماجی ڈسکورس اور زندگی کے مسائل سے جوڑیں، نئی فکریات سے جوڑیں، آج کے اقلیت کے مسائل سے یا ملک کے تہذیبی مسائل سے جوڑیں تو ہر سطح پر اتنے موضوعات ہیں کہ کوئی کمی نہیں ہے۔ اگر بنگالی یا مراٹھی یا کنڑ یا ملیالم کے ادیب کو موضوعات کی کمی کی شکایت نہیں تو اردو کے ادیب کو یہ شکایت کیوں ہو؟ اگر جدیدیت کے کوتاہ اندیشانہ اور مضر اثرات سے نئے لکھنے والے اپنے کو یکسر آزاد کرلیں اور نئی فکریات کے لیے اپنے ذہنی دریچوں کو پوری طرح کھول دیں تو وہ خود بخود محسوس کریں گے کہ موضوعات کی کوئی کمی نہیں ہے۔ اتنے مسائل اور بھیانک مسائل ہمارے چاروں طرف کھڑے ہیں، اتنا بڑا کلچر کا کرائسس ہے اور اقلیت اور عورتوں کی مظلومیت، اور غربت اور فرقہ واریت اور دلت اور سماجی انصاف کے اتنے بڑے مسائل ہیں اور لیڈر شپ کا اتنا شدید فقدان ہے اور سیاست جس دوراہے پر کھڑی ہے یعنی ایک طرف فاشزم ہے اور علی الاعلان ایک محدود ایجنڈے کا پرچار کیا جارہا ہے، ہندوستانی عوام بیلٹ کے ذریعے کس طرح سے اتنی بڑی تبدیلیاں لا رہے ہیں، اس تصادم اور آگہی میں کیا ہمارا دانش ور اور ہمارے اہل قلم شریک ہیں یا نہیں؟ اردو کی تنقیدی فکر کو اس کے لیے جواب دہ تو ہونا ہی پڑے گا۔ اس لیے بار بار کہتا ہوں کہ نو جوانوں کو اپنے ذہن سے سوچنا چاہیے تاکہ پرانے ذہنی تحفظات MINDSET سے نجات ملے۔

سوال : ناقدوں سے ہر دور میں کچھ ادیبوں اور شاعروں کی یہ شکایت رہی ہے کہ انھوں نے کچھ کم علم، نااہل اور بے صلاحیت تخلیق کاروں اور فنکاروں کو آسمان پر بٹھا دیا اور کچھ باصلاحیت اور اچھے ادیبوں کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا۔ ایک ناقد کی حیثیت سے آپ یہ بتائیں کہ کیا یہ شکایت درست ہے؟

جواب : ہر دور میں ہوتا رہا ہے کیونکہ ادب پسند و ناپسند کا کھیل ہے۔ آپ میں صلاحیت نہیں ہے تو کسی کے آسمان پر بٹھانے سے کچھ نہیں ہوتا، دوسرے ہی دن وہ دھڑام سے نیچے آگرتا ہے۔ لیکن نقاد سے شکایت بالعموم وہ لوگ کرتے ہیں جو خود بے بساط اور بے صلاحیت ہوتے ہیں، مثال کے طور پر کسی فیض احمد فیض یا راجندر سنگھ بیدی نے یہ شکایت کبھی نہیں کی۔ پھر یہ بھی نگاہ میں رہے کہ ادب میں سب معاملہ پسند و ناپسند کا ہے۔ شاعر غزل لکھتا ہے یا نظم لکھتا ہے، اپنی پسند کے مطابق لکھتا ہے، افسانہ نگار اپنی پسند

کے مطابق افسانہ لکھتا ہے تو نقاد کو بھی حق ہے کہ وہ کسی پر لکھے اور کسی پر نہ لکھے۔ اس کی بھی تو پسند و ناپسند ہے۔ ظاہر ہے وہ اپنی پسند کے مطابق لکھے گا۔ ہاں اگر اس کی پسند میں دوسرے عوامل شریک ہو گئے ذاتی نوعیت کے یا افادی، تو وہ غلط ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر کسی ادیب کا فن معمولی ہے تو کوئی نقاد لاکھ اس کو بانس پر چڑھائے وہ کسی کو بڑا ثابت نہیں کر سکتا اور اگر کوئی شاعر یا ادیب جینوین ہے، اور اس کا فن استحقاق رکھتا ہے کہ اس کا احترام کیا جائے تو کوئی نقاد لاکھ اس کو نظر انداز کرے اس کو مٹا نہیں سکتا۔ اگر آپ کھرے ہیں، آپ کا کمٹ منٹ کھرا ہے، آپ کا خلوص بے لوث ہے، فن سے آپ کا لگاؤ مستند ہے تو وہ ایسی بے انصافیوں کی اصلاح خود بخود کر لیتا ہے، زمانے میں یہ طاقت ہے۔

سوال: کچھ ادیبوں نے ناقدوں کو ادب میں غیر ضروری بھی قرار دیا ہے۔ اس لحاظ سے کیا ادب میں نقادوں کی کوئی حیثیت نہیں؟ آپ کیا سوچتے ہیں؟

جواب: ناقد ہمیشہ ایک آؤٹ سائڈر (OUTSIDER) ہوتا ہے ویسے ادیب بھی سماج کا آؤٹ سائڈر ہے لیکن ضروری نہیں کہ کسی ناقد کی رائے کو ہم خدائی فرمان سمجھیں۔ ناقد کوئی سپریم کورٹ کا جج نہیں ہے کہ وہ فتویٰ جاری کرے اور انتظامیہ پر فرض عائد ہو کہ اس کی تعمیل کی جائے۔ آپ بڑے سے بڑے ناقد کی رائے کو اگر وہ مدلل یا معروضی یا مستند یا معتبر نہیں ہے تو نظر انداز کر سکتے ہیں۔ اس لیے میں یہ کہوں گا کہ شاعر اور ادیب جس طرح اپنا کام کرتے رہے ہیں نقاد بھی اپنا کام کرتا رہے گا۔ تنقید کی حیثیت اب اتنی مضبوط ہو چکی ہے، عالمی سطح پر اور اردو میں بھی کہ کوئی اگر چاہے بھی تو تنقید کو WI SH AWAY نہیں کر سکتا۔ تنقید کا ایک منصب ہے وہ بھی ایک ضرورت کو پورا کرتی ہے، لیکن اگر کسی فرد واحد کی تنقید ناپسند آئے تو ہم پر کوئی فرض عائد نہیں ہوتا کہ اس کو فرمان خداوندی سمجھ لیں۔ ہم چاہیں تو اس کو یکسر نظر انداز بھی کر سکتے ہیں۔ اور ہر وہ چیز جو پسند نہ آئے ادب میں اس کو نظر انداز کر دینا ہی بہتر ہے ذہنی صحت کے لیے۔ ویسے نقاد تو ہر فنکار کے اندر چھپا ہوا بھی موجود ہوتا ہے، یہ نہ ہو تو تخلیقی عمل ممکن ہی نہیں۔

نند کشور وکرم

پروفیسر گوپی چند نارنگ سے کچھ سوال

(انٹرویو)

سوال :ترقی پسند تحریک لگ بھگ پون صدی کے طویل عرصہ تک اردو ادب پر چھائی رہی مگر اُس کے بعد آنے والی تحریکیں جدیدیت، مابعد جدیت اور پس ساختیات وغیرہ میں سے کسی بھی تحریک کا دیرپا اثر نہیں ہوا۔ آخر کیوں؟

جواب :ترقی پسند تحریک کے اثرات کا زمانہ 1935 سے لگ بھگ 60-1955 تک ہے۔ اس کی بنیاد مارکسزم پر ہے لیکن زیادہ اثرات روس کے سوویت اشتراکی نظام کے حوالے سے تھے۔ ترقی پسند تحریک ہندوستان کی تحریکِ آزادی کی ہم رکاب تھی جس کے نہایت گہرے اثرات ادب پر مرتب ہوئے اور ادب کی مقبولیت اور اثر پذیری میں اضافہ ہوا۔ سیاسی نوعیت کے سوال Quit India Movement کے زمانے ہی سے اٹھنے لگے تھے۔ ادیب کی ذہنی آزادی اور ادب کی نوعیت و ماہیئت کے سوالات کا زمانہ بعد کا ہے۔ تاہم چونکہ ترقی پسندی کا ایجنڈا سماج کی فلاح و بہبود، عوام دوستی، انسان دوستی، anti imperialism اور anti colonialism پر مشتمل تھا اس ایجنڈا سے انکار نہیں جاسکتا۔ سوشلزم کی تعبیریں اور معنویتیں بدلتی رہی ہیں۔ اس سے مارکسیت کے عوام دوست جوہر کا رد لازم نہیں آتا۔ ادب اور پروپیگنڈے میں حدِ امتیاز قائم کرنے کے لیے جدیدیت نے آزادیِ فکر اور ادبی قدر کا سوال اٹھایا جو کم اہم نہیں ہے۔ لیکن alienation، بیگانگیت، داخلیت، ذات پرستی، اشکال پسندی، علامتیت اور ہیئت پرستی پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کی وجہ سے جدیدیت بھی بعد میں بطور تحریک بے اثر ہوتی چلی گئی۔ پھر بھی جدیدیت کا زمانہ وسط آٹھویں دہائی تک تو تسلیم کیا ہی جائے گا، ساتھ ہی یاد رہے کہ تحریکوں سے وابستہ لوگ بعد میں بھی رہتے ہیں۔ رہی پس ساختیات اور مابعد جدیدیت تو اپنی نوعیت کے اعتبار سے یہ دونوں سابقہ ادبی تحریکوں سے یکسر الگ ہیں۔ بنیادی طور پر ان کو تحریک سمجھنا ہی غلط ہے۔ پس ساختیات، ساختیات کے بعد کا فلسفہ ہے جس نے زبان و ادب کے علاوہ سماجی علوم کو بھی متاثر

کیا۔ مابعد جدیدیت کئی ادبی فلسفوں کے مجموعے کا نام ہے اور اس کا بنیادی زور ہر طرح کے نظریے کا رد ہے کیونکہ ہر نظریہ بالآخر آمریت کا شکار ہو جاتا ہے۔ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت میں زبان، معنی، زندگی، ذات، معاشرہ اور آئیڈیالوجی کے بارے میں بنیادی سوال اٹھائے گئے ہیں جن سے نہ صرف ادب کی دنیا بلکہ سماجی علوم اور فلسفہ بھی بنیادی طور پر متاثر ہوئے ہیں۔ معنی کی تکثیریت، یعنی معنی کی افتراقیت کا زائیدہ ہونا یا ردتشکیل، ثقافت کی مرکزیت، زبان، ادب، شعور انسانی یا شعریات، ان سب کا ثقافتی تشکیل ہونا، ادب کا کلی طور پر خود مختار یا خودکفیل نہ ہونا، بین المتونیت، تانیثیت اور سماجی سروکار کی لازمیت ایسی بصیرتیں ہیں جن سے اکثر ذی فہم ادیب استفادہ کرتے نظر آتے ہیں۔ روایتی کاروبار چلتا ہی رہتا ہے لیکن یہ پس ساختیاتی مفکرین کی دین ہے کہ دنیا بھر کی زبانوں میں تنقید کی زبان اور رویے بدل گئے ہیں۔ آج ادب کی دنیا میں ادب اور آئیڈیالوجی کے دوطرفہ آزادانہ رشتے سے کوئی صاحب فہم انکار کر ہی نہیں کرسکتا۔ ترقی پسندی فارمولے اور مینی فسٹو کی پابند تھی۔ مابعد جدیدیت کے زمانے میں ادیب اپنی اقداری اور آئیڈیولوجیکل ترجیح میں آزاد ہے لیکن اس کو معلوم ہے کہ بغیر اقداری اور آئیڈیولوجیکل ترجیح کے ادب ادب ہی نہیں خالی ہیئت ہے۔ جو چیز ہیئت کو معنی کی ادبی آنچ دیتی ہے وہ اس کا ثقافتی اور اقداری تشکیل ہونا ہے۔ ترقی پسندی ہو یا جدیدیت یا مابعد جدیدیت ہر فلسفہ کی ادب کو کچھ نہ کچھ دین ہے جس سے ادب مالا مال ہوتا ہے اور وہ معاصر تقاضوں کا ساتھ دینے کا اہل بنتا ہے۔ ادب دو اور دو چار کا کھیل نہیں، نہ ہی تحریکیں کلینڈر کے ساتھ بدل جاتی ہیں ان کے اثرات باقی رہتے ہیں۔

سوال : حامدی کاشمیری صاحب کا کہنا ہے کہ ہمارے ملک میں ساختیاتی تنقید کی تھیوریز گزشتہ دس پندرہ برسوں میں اس وقت متعارف ہوئیں جب 1993 میں گوپی چند نارنگ کی عہد ساز کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' منظر عام پر آئی۔ کچھ محققین اسے درست نہیں مانتے۔ آپ کا کیا خیال ہے؟

جــواب : جو درست نہیں مانتے انھوں نے ضرور کوئی دوسری کتاب لکھی ہوگی۔ کسی کے ماننے نہ ماننے سے کیا ہوتا ہے۔ فیصلہ زمانہ کرتا ہے۔ اس کتاب کے ابواب پر میں نے سنہ 1985 سے کام کرنا شروع کیا اور یہ ابواب وقتاً فوقتاً مختلف رسائل میں شائع بھی ہوتے رہے۔ میرا مقصد تھا کہ اردو میں ایک ڈسکورس بنے اور لوگ غور کریں۔ اس سے پہلے ہندوستان اور پاکستان میں اس نوع کی بحثیں عام نہ تھیں۔ میرا یہ بھی یقین ہے کہ اس نوع کی افہام وتفہیم ایک شخص سے نہیں ہوتی، اس میں دوسروں کی شرکت بھی ضروری ہے۔ دوسروں نے بھی بعد کو کتابیں لکھی ہیں۔ وقت ہر چیز کو خود طے کردیتا ہے۔ میرے کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ حامدی صاحب نے یہی کہا ہے کہ جو چیز بنیادی نوعیت کی ہوگی اس پر

بحث ہوگی، دوسری کتابیں بعد کی ہیں یا ان پر اتنی بحث نہیں ہوئی یا ان کو اتنی مرکزیت حاصل نہیں ہوئی۔

سوال : کہا جاتا ہے کہ ساختیاتی تنقیدات کو اردو میں پیش کرنے والوں نے اسے ترجمہ یا اخذ و تلخیص کی صورت میں پیش کیا ہے۔ آپ اس بارے میں کیا کہتے ہیں۔

جواب : جب میں نے تھیوری پر کام کرنا شروع کیا چونکہ میری تربیت ساختیاتی لسانیات کی ہے، مجھے احساس تھا کہ فلسفے میں بنیادی ضرورت سائنسی معروضیت کی ہوتی ہے، میرے سامنے ایسے نمونے تھے جہاں لوگ بات تو فلسفے کی کرتے ہیں لیکن جلد تخئیل کے پروں سے اڑنے لگتے ہیں۔ بہت سے اصل متن سے زیادہ خود کو نمایاں کرنے میں لگ جاتے ہیں یا پھر اپنے اسلوب کا شکار ہو کر انشائیہ لکھنے لگتے ہیں۔ ایک تو اصطلاحیں نہیں تھیں دوسرے نئے فلسفیوں کا انداز ایسا پیچیدہ، معنی سے لبریز اور گنجلک ہے کہ اُسے سائنسی معروضی صحت کے ساتھ قاری تک منتقل کرنا زبردست مسئلہ ہے۔ اصل متن کی preciseness اور زور و صلابت Rigour بنائے رکھنے کے لیے بے حد ضروری ہے کہ افہام و تفہیم میں ہر ممکن وسیلے سے مدد لی جائے اور فلسفے کے ڈسپلن کی رو سے تخئیل کی رنگ آمیزی سے اور موضوعی خیال بافی سے ممکنہ حد تک بچا جائے۔ میری کتاب کے شروع کے دونوں حصے تشریحی نوعیت کے ہیں۔ مشرقی شعریات اور اختتام والے حصوں کی نوعیت بالکل دوسری ہے۔ نئے فلسفیوں اور اُن کے نظریوں اور اُن کی بصیرتوں کی افہام و تفہیم میں مَیں نے اخذ و قبول سے بے دھڑک مدد لی ہے۔ جہاں ضروری تھا وہاں تلخیص اور ترجمہ بھی کیا ہے۔ بات کا زور بنائے رکھنے کے لیے اصل کے quotations بھی جگہ جگہ دینے پڑے تاکہ فلسفیانہ نکتہ یا بصیرت پوری قوت سے اردو قاری تک منتقل ہو سکے۔ ہر حصے کے ساتھ اُس کے جملہ مآخذ اور کتب حوالہ کی فہرست دی ہے اور جن کتابوں سے نسبتاً زیادہ استفادہ کیا ہے یا جن سے زیادہ مدد لی ہے، مآخذ کی فہرست میں ان ناموں پر اسٹار (*) کا نشان بنا دیا ہے۔ واضح رہے خیالات سوسیئر، لیوی سٹراس، رومن جیکب سن، لاکاں، دریدا، بارتھ، فوکو، کرسٹیوا، شکلووسکی، باختن وغیرہ کے ہیں، میرے نہیں۔ اسی لیے کتاب کا انتساب ان سب فلسفیوں اور مفکروں کے نام ہے جن کے خیالات پر کتاب مشتمل ہے۔ اس امر کی وضاحت دیباچے میں کر دی گئی ہے کہ "خیالات اور نظریات فلسفیوں کے ہیں افہام و تفہیم اور زبان میری ہے۔" اِن فلسفیوں کو سمجھنا اور اُنھیں اُردو میں لے آنا اور اُردو میں اس طرح لے آنا کہ دوسرے بھی اس افہام و تفہیم میں شریک ہو سکیں اور جن کو اشتیاق ہو وہ چاہیں تو اصل سے بھی رجوع ہوں اور ان بصیرتوں سے آگاہ ہو سکیں، میرے لیے مفکرین کی معروضی افہام و تفہیم بہت بڑا چیلنج تھا۔ میں اس سے عہدہ برآ ہو بھی سکا یا نہیں یا اُردو میں کسی دوسری کتاب یا کسی دوسرے نے یہ تاریخی ضرورت پوری کی، اس پر مجھے کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔

سوال : کہا جاتا ہے کہ جدیدیت کی تحریک نے ادیبوں کو بھٹکایا تھا جیسا کہ بہت سے ادیبوں نے بعد ازاں اس کا اعتراف کیا ہے اور اس کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کو مورد الزام ٹھہرایا ہے جن کے رسالے 'شب خون' کو جدیدیت کا ترجمان کہا جاتا ہے۔

جواب : جدیدیت بھی اپنے زمانے میں وقت کی آواز تھی۔ ادب اور سیاست میں رشتہ ہے لیکن ادب یکسر سیاست کے تابع بھی نہیں۔ جب ذہنی آزادی پر قدغن لگائی جانے لگی اور ادب میں کلیت پسندی، نعرے بازی اور پروپیگنڈہ کی لے بہت بڑھ گئی یا ادب کی ادبیت پر اصرار کرنے والوں کو رجعت پسند یا ظلمت شعار کہہ کر ان کا بائیکاٹ کیا جانے لگا تو ادیب کی ذہنی آزادی اور ادب کی ادبیت کا تحفظ وقت کی ضرورت بن گیا۔ سیاسی آمریت اور کلیت پسندی کے خلاف آواز اٹھانا بھی ادب کا بنیادی کردار ہے بالکل جس طرح سماجی بے انصافی کے خلاف آواز اُٹھانا ادب کا کردار ہے۔ تحریکیں جب انتہاپسندی کا شکار ہو جاتی ہیں تو خود اپنے ہی ہتھیاروں سے خودکشی کرتی ہیں۔ 'شب خون' نے تاریخی کردار ادا کیا لیکن اشکال پسندی، لایعنیت، ہیئیت پر ضرورت سے زیادہ اصرار یا سماجی، ثقافتی آئیڈیالوجیکل سروکار سے یکسر بے تعلقی اختیار کرنے کی وجہ سے بعد میں جدیدیت کے خلاف بھی ردعمل ہوا جس کا عکس آپ کے سوال میں ہے۔ ادب میں عمل درعمل وعمل وردعمل کا سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے علمی وتخلیقی اکتسابات غیر معمولی ہیں لیکن وہ انتہاپسندی اور حکم ناموں کو جاری کرنے کا شکار نہ ہوئے ہوں ایسا بھی نہیں ہے۔

سوال : ہمارے ہاں جتنی بھی تھیوریز پیش کی گئی ہیں وہ سب غیر ممالک کی دین ہیں۔ کیا ہمارے ملک کے مفکروں اور فلاسفروں کی کوئی تھیوری نہیں ہے جنھیں ہم پیش کر سکیں؟

جواب : یاد رہے کہ علم کی سرحدیں نہیں ہوتیں، علم عالمِ انسانیت کی جاگیر ہے۔ مارکس ہر چند کہ جرمن تھا لیکن مارکسیت سے ساری دنیا نے استفادہ کیا۔ فلسفہ کہیں کا ہو ہم اس سے استفادہ کر سکتے ہیں۔ شرط یہ ہے کہ اپنا ثقافتی تشخص اور اپنی پہچان نہ کھودیں۔ یہی معاملہ سائنٹفک دریافتوں کا ہے جن سے دنیا بھر میں استفادہ کیا جاتا ہے بغیر سوچے کہ کون سی دریافت کہاں کی ہے۔ فلسفۂ لسان اور فلسفۂ ادب کے دروازے سب کے لیے کھلے ہوئے ہیں۔ البتہ مغرب کی اجارہ داری غلط ہے۔ فلسفۂ لسان میں پانِنی اور بھرتری ہری کی خدمات کو صدیوں تک نظر انداز کیا گیا۔ اب کہیں جا کر کچھ اعتراف ہونے لگا ہے۔ ایڈورڈ سعید کو مغرب کی اس بات پر سخت اعتراض تھا کہ مغرب نے Orientalism کو اپنا 'غیر' بنا کر مشرق کو ہمیشہ ثقافتی طور پر حقیر سمجھا اور دبا کر رکھا جو سخت غلط ہے۔ سیاسی غلامی سے ثقافتی غلامی کم خطرناک نہیں۔ ادھر چونکہ ہم کلونیل دور سے باہر نکلے ہیں احتیاط کی ضرورت ہے۔ مگر یہ بھی سمجھنا چاہیے کہ ادھر مشرق میں

اور یخیل فکر بہت کم ہے ورنہ علامہ اقبال کو کیوں کہنا پڑتا 'چار سو سال سے مشرق کے ہیں مے خانے بند' عہد وسطیٰ میں بشمول سنسکرت Breakthrough قسم کی فکر بہت کم ہے البتہ حواشی پر حواشی اور بھاشیہ پر بھاشیہ لکھے جاتے رہے ہیں۔ مگر ماضی بعید میں مشرق میں قدیم فلسفے کی بنیادیں (بشمول فلسفۂ لسان و فلسفۂ ادب) اس وقت رکھی گئیں جب مغرب میں مکمل تاریکی تھی۔ ماضی کے قدیم مشرقی علوم اور مشرقی شعریات کی زبردست اہمیت ہے۔ میری کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کا تقریباً ایک تہائی حصہ اسی لیے مشرقی شعریات اور ماضی کی اسی مشرقی فکریات سے بحث کرتا ہے کیونکہ ہم اپنی جڑوں کو خود نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ میں نے اپنے حقیر طریقے سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ سوسیئر نے مغرب میں اپنے فلسفۂ لسان کی ترغیب ذہنی سنسکرت کے فلسفۂ لسان سے حاصل کی۔ اسی طرح دریدا کا افتراقیت کا فلسفہ بہت کچھ دن ناگا اور ناگارجن کے 'شُنیتا' سے یا بدھ ازم کی سچائی در سچائی کے فلسفے سے ملتا جلتا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے بحث کی ہے کہ بعض اندلسی عرب مفکرین اپنے وقت میں مغرب کے ماہرین لسانیات سے آگے تھے۔

سوال: پروفیسر آلِ احمد سرور اور پروفیسر محمد حسن ہی نہیں بلکہ اُردو میں اکثر ادیبوں و نقادوں نے کبھی نہ کبھی شاعری ضرور کی ہے اور بہت کم ایسے ہوں گے جنھوں نے ایک آدھ شعر نہ کہا ہو۔ آپ کی کبھی کوئی منظوم تخلیق نظر سے نہیں گزری مگر میں نے ایک بار اخبار میں پڑھا تھا کہ شروع شروع میں جب آپ امریکہ کنیڈا گئے تھے تو آپ نے کچھ اشعار سنائے تھے، کیا یہ صحیح ہے؟

جواب: آلِ احمد سرور باقاعدہ شاعر تھے۔ ان کے ایک دو نہیں کم سے کم تین مجموعے منظرِ عام پر آئے۔ وہ آخر تک شعر کہتے رہے۔ اگرچہ اُن کی شاعری زیادہ تر روایتی اور کلاسیکی ہے۔ محمد حسن نے کچھ نثری نظمیں لکھیں لیکن شاید منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے۔ مجھ سے بھی کبھی کبھار یہ گناہ سرزد ہوا ہے۔ بعض اوقات بغیر کوشش کے بھی شعر ہو جاتے ہیں۔ دراصل مجھے شروع ہی سے میرے استادِ مکرم خواجہ احمد فاروقی نے سختی سے منع کر دیا تھا کہ روایتی شاعری سستا نشہ ہے۔ تنقید و تحقیق کے میدان میں کام کرنے والے کو سستے نشے سے بچنا چاہیے۔ چنانچہ اگر کبھی کچھ کہا بھی تو اس پر زیادہ توجہ نہیں کی۔ کہنے کو تو میں نے نظمیں بھی کہی ہیں۔ البتہ دتی کالج میں داخلہ لینے سے پہلے بلوچستان کے زمانے سے میں افسانہ نگاری کیا کرتا تھا۔ اسکول ہی کے زمانے سے لکھنے لکھانے کا شوق تھا۔ کوئٹہ سے ایک اُردو ہفتہ وار نکلا کرتا تھا 'بلوچستان سماچار'، اس میں 1946 سے پہلے میری دو تین کچی پکی کہانیاں شائع ہوئی تھیں۔ دہلی آنے کے بعد 'بیسویں صدی' اور ہفتہ وار 'ریاست' کا بہت غلغلہ تھا۔ دیوان سنگھ مفتون اور خوشتر گرامی کے کہنے پر ان رسائل و جرائد میں بھی میرے کچھ افسانے شائع ہوئے لیکن خواجہ احمد فاروقی کے زیرِ تربیت آنے کے بعد

رفتہ رفتہ یہ شوق اپنے آپ پسِ پشت چلا گیا، ایسے کاغذات کو میں نے سنبھال کر بھی نہیں رکھا۔

سوال : حصولِ آزادی کے بعد اخبارات ورسائل میں بہت سے غیر مسلم ادبا وشعرا کا نام نظر آتا تھا اور اب صورتِ حال یہ ہوگئی ہے کہ صرف کبھی کبھار ایک آدھ نام نظر آتا ہے۔ جس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دس سال بعد تو کبھی کبھار ہی کسی غیر مسلم کا نام نظر آئے گا۔ کیا اس طرح یہ 'گنگا جمنی' زبان بنی رہے گی یا صرف مسلمانوں کی زبان بن کر رہ جائے گی؟

جواب : اُردو 'گنگا جمنی' زبان ہے اور رہے گی۔ جو صورتِ حال اس وقت نظر آتی ہے وہ دو قومی نظریے کی غلط سیاسی تعبیر کے تخریبی پہلو کا افسوسناک نتیجہ ہے، زبانوں کو مذہب سے جوڑنا غلط ہے۔ زبانوں کا مذہب نہیں ہوتا معاشرہ ہوتا ہے۔ اُردو ہندوستان کی زبان ہے، ہند آریائی زبان ہے۔ اس کی جڑ بنیاد، کھڑی بولی ہے جو اپ بھرنش ہے اور جو پراکرتوں سے نکلی ہے، گویا اُردو اصل کے اعتبار سے 'انڈک' ہے البتہ اس نے عربی فارسی اور اسلامی اثرات قبول کیے ہیں، کشمیری، سندھی اور پنجابی کی طرح۔ یہ اثرات اُردو کا طرۂ امتیاز ہیں۔ جب ہم 'گنگا جمنی' زبان کہتے ہیں تو اس سے مراد یہی لسانی اور تہذیبی پیوند کاری ہے۔ اُردو اسی لسانی اور تہذیبی پیوند کاری اور امتزاج سے وجود میں آئی ہے۔ یہ قوسِ قزح کی رنگوں کی طرح ہے جو مل کر ایک رنگ بن جاتے ہیں۔ کسی غیر مسلم کے رہنے یا نہ رہنے سے کوئی فرق نہیں پڑتا، زبانیں اپنے مزاج سے پنپتی اور پروان چڑھتی ہیں۔ اردو کو بٹوارے کے بعد ہندوستان میں شدید حالات کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے جو ثقافت کے مرکزی سوال سے جڑے ہوئے ہیں۔ کیا ہندوستان مستقبل میں یک رنگی سماج بنے گا یا تکثیری راستے پر چلتا رہے گا۔ یہ وہ سوال ہے جس نے تہذیبی کرائسس کی شکل اختیار کر لی ہے۔ یہ سوال پاکستان میں نہ ہوا ایسا بھی نہیں ہے۔ وہاں تو اُردو کا معاشرہ یک مذہبی ہے، لیکن جس طرح ہندوستان میں تکثیری سماج کو فاشزم سے خطرہ ہے اسی طرح پاکستان میں وہاں کی علاقائی اور مسلکی تکثیریت کو بنیاد پرستی سے خطرہ ہے۔ بہرحال آگے چل کر اگر ہندوستان سچی جمہوریت کے راستے پر چلتا ہے اور تکثیری سماج کے تصور کو بالادستی حاصل ہوتی ہے تو اُردو کی امتزاجی اور گنگا جمنی نوعیت مستقبل کے غیر مسلموں کے لیے بھی باعث کشش بنی رہے گی اور وہ اُردو جیسی خوبصورت زبان کی طرف کھنچتے رہیں گے ورنہ اردو کا نقصان تو ہوگا، ہندوستانی ثقافت کا بھی نقصان ہوگا۔ قوموں کی تاریخ میں ایک آدھ صدی سے مسائل طے نہیں ہو جاتے۔ میں دعا ہی کر سکتا ہوں کہ آج کی افسوسناک صورت حال آگے بھی بنی رہے ایسا نہ ہو۔

سوال : آپ کی تاریخِ ولادت ۱۱رفروری ۱۹۳۱ء ہے جو غالباً اسکول کے رجسٹر کے اندراج کے مطابق ہے لیکن آپ کا سنہ ولادت جیسا کہ آپ نے ایک بار بتایا تھا کہ یہ ایک سال کم لکھا ہوا ہے۔ از راہِ کرم

بتا یئے کہ آپ کی اصل تاریخ ولادت کیا ہے اور جہاں تک میں سمجھتا ہوں عموماً ہر ہندو گھرانے میں نیوایا جنم پتری بنوائی جاتی ہے۔ لہٰذا اگر ہے تو اس کے مطابق تاریخ کیا ہے؟

جواب : آپ کا خیال صحیح ہے۔ جنم پتری کی رو سے یہ تاریخ ایک سال کم لکھی ہوئی ہے، یعنی اصل تاریخ ولادت ۱۱ رفروری ۱۹۳۰ء ہے۔

سوال : پروفیسر گیان چند جین کی کتاب ''ایک بھاشا دو لکھاوٹ دو ادب'' کو نشانہ بنا کر جس طرح سے اخبارات ورسائل میں بحث ومباحثہ کیا گیا ہے اس میں زیادہ تر نقادین ومعترضین نے ادبی اور تحقیقی بحث و مباحثہ کے بجائے اس کو فرقہ واریت کا رنگ دینے کی کوشش کی ہے۔ آپ کیا سمجھتے ہیں؟

جواب : میں فرقہ واریت کو سب سے بڑی لعنت سمجھتا ہوں اور اس کی ہر ممکن مذمت کرتا ہوں۔ افسوس کہ اب جین صاحب بھی نہیں رہے۔ اس کتاب کے بارے میں میں نے اپنی رائے بالوضاحت 'نیاورق' ممبئی، شمارہ 25 میں لکھ دی ہے، اس کو وہاں دیکھا جا سکتا ہے۔

سوال : آپ اردو ادب میں محقق، ماہرِ لسانیات، نقاد اور بھی بہت کچھ ہیں، اگر آپ کو ان میں سے کسی ایک کو ترجیح دینی ہو تو آپ کسے دیں گے؟

جواب : میں ترجیح دینے والا کون ہوتا ہوں۔ بیشک مختلف زمانوں میں میری دلچسپیاں مختلف رہی ہیں۔ میں کہا کرتا ہوں کہ جب معشوق مجموعۂ خوبی ہو تو اس کی ہر ادا دل کو کھینچتی ہے کہ جا ایں جا است۔ پچاس پچپن سال کے ادبی سفر میں مجھ سے جو کچھ ہو سکا میں کرتا رہا ہوں۔ ان میں کون سا کام اہم ہے، کون سا غیر اہم، یہ وقت طے کرے گا۔ فقط اتنا کہہ سکتا ہوں کہ میں نے جو کچھ بھی کیا پورے خلوص، لگن اور دلسوزی سے کیا اور اپنی باطنی تڑپ، تجسس اور جستجو کے لیے کیا، کسی خارجی ضرورت کے لیے نہیں۔

☆☆☆

... گوپی چند نارنگ صاحب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ جن بڑوں کے درمیان اُن کی زندگی گزری ہے، وہ اُن کا ذکر اپنی تقریر وتحریر میں کرنا نہیں بھولتے۔ نارنگ صاحب ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی یادگار ہیں اور اس تہذیب کی دین اُردو زبان کے عاشق اور خادم۔ اُن کا سلسلہ اُن یادگار زمانہ لوگوں سے ملتا ہے جنھوں نے ہندوستان کی تہذیب اور اُردو زبان پر اپنی چھاپ چھوڑی ہے۔ یہ بات کہتے ہوئے میں یہ بھی جانتی ہوں کہ ہر عہد کا ایک سانچا ہوتا ہے، سانچے ٹوٹتے اور بنتے ہیں مگر کسی میں ہمیں گزرے زمانے کے لوگوں کا پرتو بھی نظر آ جائے تو بڑی بات ہے۔ اس طرح قدریں زمانے کے ساتھ ساتھ افراد کے ذریعے منتقل ہوتی رہتی ہیں...

(اقتباس ڈاکٹر صغرا مہدی)

گوپی چند نارنگ

بنے بھائی سید سجاد ظہیر

سخن کی دلنوازی و جاں کی پُر سوزی: وقت کی ریت پر کچھ دھندلے نقش

فارسی گو کا کہنا ہے:

تازہ خواہی داشتند گر داغ ہائے سینہ را
گاہے گاہے بازخواں ایں قصۂ پارینہ را

(سینے کے داغوں کو اگر تازہ رکھنا چاہتے ہو تو کبھی کبھی پرانے قصوں کو دہراتے رہو) اور بنے بھائی سجاد ظہیر تو ایسا قصہ نہیں جسے پارینہ کہا جائے۔ اردو کی حالیہ ادبی و ثقافتی تاریخ میں ان کے نقوش ہمیشہ باقی رہیں گے۔ ان کی صدسالہ یادگار مناتے ہوئے نہ صرف ان کی خدمات کا ذکر ضروری ہے بلکہ وہ قدریں بھی زیر بحث آئیں گی جن کے لیے انھوں نے اپنی زندگی وقف کی اور وہ ادبی سرمایہ بھی جو انھوں نے اپنے پیچھے چھوڑا، ہرچندکہ وہ قلیل ہے مگر Revaluation ضروری ہے۔ سجاد ظہیر نے جو کچھ لکھا سوائے 'پگھلا نیلم' کے وہ سب کا سب 1955 سے پہلے کا ہے، یعنی جب وہ پاکستان سے لوٹ کر آئے۔ 'پگھلا نیلم' 1964 میں شائع ہوا۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ تقریباً نصف صدی کے بعد جب ہم ان کی سابقہ تحریروں کو پڑھتے ہیں مثلاً 'انگارے' میں شامل ان کی کہانیاں، 'لندن کی ایک رات'، 'روشنائی'، 'ذکر حافظ' یا ان کے مضامین جو وقتاً فوقتاً لکھے گئے تو ان کا کیا چہرہ سامنے آتا ہے، جس تحریک کے وہ بانی تھے اس کی نوعیت کیا تھی، ان کی دین کیا ہے، ان سب امور پر مختلف اجلاس میں گفتگو ہوگی۔

پچاس برس کے ظلمات میں جھانکتے ہوئے جب میں سجاد ظہیر کا تصور کرتا ہوں تو ایک ایسی پیشانی ابھرتی ہے جو تابندہ اور روشن ہے اور ایسے چہرے کے نقوش نمایاں ہونے لگتے ہیں جن میں ایک خاص نوع کی دلنوازی، دردمندی اور دادرسی ہے۔ 1973 میں قزاکستان، الماتا میں جب ان کا انتقال ہوا، میں وسکانسن سے لوٹ چکا تھا، فیض احمد فیض ان کی میت کے ساتھ دہلی آئے

تھے۔ دکھ کی ایک فضا تھی جو یہاں سے وہاں تک چھائی ہوئی تھی۔ ۶۸ برس کی عمر میں ان کے چلے جانے کا کوئی تصور بھی نہیں کرسکتا تھا۔ ان کے ملنے والے جانتے ہیں کہ ان کی طبیعت میں ایک معصوم سی گداختگی تھی، چہرے پر ہر وقت ایک نرم تبسم اور مزاج میں من موہنی نفاست و لطافت تھی۔ کہہ سکتے ہیں کہ ان کی شخصیت میں وہ جادوئی کشش تھی جس کو Charisma کہتے ہیں جو دلوں کو جیت لیتا ہے۔ ایک اعلیٰ خاندان میں پیدا ہونے والا سر وزیر حسن کا بیٹا لکھنؤ سے بی اے کی سند حاصل کرتا ہے، مزید تعلیم کے لیے آکسفورڈ جاتا ہے، چھ ماہ کے لیے وطن لوٹتا ہے، 'انگارے' کی اشاعت ہوتی ہے، ناولٹ 'لندن کی ایک رات' لکھا جاتا ہے جو نئی تکنیک میں اردو کی پہلی تحریر ہے۔ جولائی ۱۹۳۵ء میں پیرس میں World Conference in Defence of Culture میں بطور آبزرور شریک ہوتا ہے۔ گورکی، رومین رولاں، آندرے مالرو جیسے ادیبوں سے اثر لیتا ہے، لندن میں ملک راج آنند اور ہندستانی ادیبوں سے مل کر مینی فسٹو تیار کرتا ہے، نومبر 1935 میں لکھنؤ واپس آتا ہے اور اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں ترقی پسند مصنفین کانفرنس کا منشی پریم چند سے افتتاح کرواتا ہے۔ یہ سب تاریخ کا حصہ ہے۔ مگر یہ باتیں اس وقت کی ہیں جب ہم میں سے اکثر پانچ یا حد سے حد دس بارہ برس کے رہے ہوں گے۔

میری ملاقات سجاد ظہیر سے جولائی ۱۹۵۵ میں ہوئی جب وہ پاکستان سے رہا ہوکر واپس دہلی آئے۔ پنڈت جواہر لال نہرو سے ان کے ذاتی مراسم تھے۔ تحریک آزادی کے زمانے میں انھوں نے پنڈت جی کے ساتھ آنند بھون، الہ آباد میں باقاعدہ کام کیا تھا۔ چنانچہ ۱۹۵۵ میں جواہر لال نہرو ہی کے ایما پر ان کو ہندستانی شہریت دی گئی اور پاکستان سے رہائی کے بعد ان کی ہندوستان واپسی ممکن ہوسکی۔ میں اس زمانے میں دہلی یونیورسٹی سے ایم اے کرچکا تھا۔ اکادکا مضمون چھپنے لگے تھے، ادبی جلسوں میں اور آل انڈیا ریڈیو پر میری تقریریں ہونے لگی تھیں۔ ساغر نظامی مرحوم اردو کے پروڈیوسر تھے۔ انھوں نے یاد فرمایا اور کہا کہ اردو نظم کے مستقبل پر ایک مذاکرہ ریکارڈ کرنا ہے آکر مجھ سے گفتگو کرلیجیے۔ ساؤتھ ایوینیو ان کے گھر پر ہم دونوں بیٹھے چائے پی رہے تھے کہ اتنے میں ایک کشیدہ قامت وجیہ وشکیل شخص ڈھیلا ڈھالا کرتہ پہنے ایک شان بے نیازی سے اندر داخل ہوا، ہماری گفتگو موقوف ہوگئی۔ ساغر نظامی نے میرا ان سے تعارف کرایا۔ مجھے بے حد

خوشی ہوئی۔ کچھ دیر میں رُکا پھر میں نے سوچا کہ اس وقت مجھے بنے بھائی کو جو برسوں بعد شدائد جھیل کر واپس لوٹے تھے، انھیں اور ان کے سابق دوست ساغر نظامی کو جو پرانے کانگریسی اور قوم پرست شاعر تھے تنہا چھوڑ دوں۔

دوسری ملاقات بھی عجیب نوعیت کی تھی۔ ان دنوں میں یونیورسٹی سے لوٹتے ہوئے اردو بازار جامع مسجد پہنچتا تھا جہاں نثار احمد فاروقی اور میرا ملنا مقرر تھا۔ مولوی سمیع اللہ کی بینچ پر ادیب و شاعر آ کر بیٹھتے، گفتگوئیں ہوتیں اور گپ شپ کے ساتھ چائے بھی چلتی رہتی۔ لال قلعہ سے آنے والی بس ایڈورڈ پارک کے قریب رکتی تھی۔ میں بیچ سے ہوتا ہوا اردو بازار پہنچ جاتا۔ ایک دن نکل رہا تھا کہ کیا دیکھتا ہوں وہی کشیدہ قامت شخص ٹہلتا ہوا دوسری طرف جارہا ہے، بے نیازانہ اپنی سوچ میں گم، ملیک سلیک ہوئی وہ اپنے خیالات میں کھوئے ہوئے تھے، تنہا، کچھ سوچتے ہوئے وہ آگے نکل گئے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب میں ڈاکٹریٹ کی تھیسس کے لیے لائبریریوں کی خاک چھان رہا تھا، کبھی رام پور، کبھی حبیب گنج، کبھی علی گڑھ، کبھی بانکی پور، پھر میں لسانیات میں منہمک ہوگیا۔ غالبًا سجاد ظہیر دہلی لوٹنے کے بعد پہلے لکھنؤ پھر بمبئی چلے گئے۔ اس زمانے میں رسالہ 'شاہراہ' ترقی پسندی کا نقیب بن چکا تھا، ساحر لدھیانوی نے بڑے طمطراق سے 'فنکار' نکالا لیکن چند شماروں کے بعد دم توڑ گیا۔ نئی کتابوں اور نئی بحثوں کا چرچہ مولوی سمیع اللہ کی بینچ سے ہٹ کر مکتبہ جامعہ اور اس سے زیادہ آزاد کتاب گھر میں ہوتا تھا جس کے مہتمم قاضی معزالدین غالی ترقی پسند تھے۔ میری کچھ شامیں جامعہ نگر میں بھی گزرتی تھیں جہاں ڈاکٹر سید عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب، خواجہ غلام السیدین، کرنل بشیر حسن زیدی، میرے کرم فرمائے خاص تھے اور شفقت برتتے تھے۔

بنے بھائی سے میری تیسری ملاقات جس کے بعد لگاتار ملاقاتوں کا سلسلہ شروع ہوگیا، وسکانسن سے لوٹنے کے بعد ہوئی۔ ۱۹۷۱ء کے بعد میں جنوبی دہلی آئی آئی ٹی کے قریب سرودو یہ انکلیو میں مقیم ہوا۔ مجھے معلوم نہیں تھا کہ سجاد ظہیر پڑوس میں حوضِ خاص میں رہتے تھے۔ ایک دن حوضِ خاص مارکیٹ میں گوشت خریدتے ہوئے مل گئے۔ گرمیوں کے دن، پسینے میں تر ایک شخص ململ کے نفیس لکھنوی کرتے کی آستین چڑھائے ہوئے موجود تھا، وہی شگفتہ چہرہ وہی تبسم ریز نگاہیں، برسوں بعد بھی انھوں نے پہچان لیا۔ پوچھا کہاں رہتے ہیں، میں نے مکان کا پتہ دیا انھوں نے اشارے سے بتایا، ادھر ہی Y-24 حوضِ خاص میں میں رہتا ہوں۔ میں نے کہا حاضر ہوں گا۔ کہنے لگے، پہلے بتائیے حال ہی میں 'نقوش' کا افسانہ نمبر نکلا ہے آپ کے پاس ہوگا۔

میں نے اثبات میں جواب دیا اور کہا کل آپ کے یہاں پہنچا دوں گا۔ کہنے لگے، نہیں میں خود آؤں گا۔ اگلے دن تشریف لائے، جو جو رسالے ان کی ضرورت کے تھے لے گئے۔ اس کے بعد میری ان سے ملاقات اکثر ہونے لگی۔ کبھی کبھی رضیہ آپا سے بھی ملاقات ہو جاتی۔ برکاڈی یا شیری وہیں ریک میں کتابوں کے ساتھ رکھی رہتی۔ جب جب دہلی میں ہوتے یاد فرما لیتے۔ ایک موقع پر میرے یہاں خورشید الاسلام اور مونس رضا کی دعوت تھی۔ خورشید صاحب میرے یہاں ٹھہرے ہوئے تھے۔ میں نے بنے بھائی اور رضیہ آپا کو بھی فون کر دیا۔ گرمیوں کے دن تھے رضیہ آپا کے ہاتھ میں موتیا کے پھول تھے جو انھوں نے میری بیوی کو دیے، ساتھ میں شکایت کی کہ نارنگ نے ہمیں بلایا ہماری بٹی کو نہیں۔ میں نے کہا ابھی بچوں سے ملے ہی کہاں ہیں اگلی بار سہی۔ لیکن اگلی بار آئی ہی نہیں، بیچ میں المانا آ گیا ... ان کی جادوئی شخصیت کا ایک اہم پہلو یہ بھی تھا اور وضعداریوں کا ایک ڈھب یہ بھی تھا کہ چھوٹوں سے بھی نباہتے تھے اور انھیں اہمیت دیتے تھے۔

اوپر کے شخصی واقعات کے تناظر میں یہ بات بھی نظر میں رکھنے کی ہے کہ جب ان سے میری پہلی ملاقات ہوئی میری اور ان کی عمر میں ۲۵ برس کا فرق رہا ہوگا۔ خردوں کے ساتھ ایک بزرگ کے مشفقانہ رویے کا یہ چلن بنے بھائی سے خاص تھا۔ اس کی ہلکی سی جھلک کے بعد اب میں مختصراً چار پانچ ایسے واقعات کی طرف اشارہ کرنا چاہوں گا جن کے مضمرات آئیڈیولوجیکل ہیں۔ جن کے بین السطور سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ سجاد ظہیر کی کامیابی اور پھر آخری زمانے کی ناکامی کے وجوہ کیا ہو سکتے ہیں۔

وہ تقریباً آٹھ برس پاکستان میں رہے۔ ان کے لاہور چلے جانے کے بعد ترقی پسند مصنفین کی سربراہی کرشن چندر کو دی گئی۔ لیکن ان میں وہ تنظیمی صلاحیت نہیں تھی جو سجاد ظہیر میں تھی۔ اس زمانے میں سجاد ظہیر کی غیر موجودگی میں مئی ۱۹۴۹ء میں بھیمڑی (مہاراشٹر) میں ترقی پسند ادیبوں کی ایک کل ہند کانفرنس ہوئی جس کی قراردادوں میں سجاد ظہیر کی غیر موجودگی کا اثر واضح طور پر نظر آنے لگتا ہے۔ اس کانفرنس میں ایک خاص طرح کی انتہاپسندی کی ابتدا ہوئی اور وہی تحریک جس کے افتتاحی اجلاس الٰہ آباد اپریل ۱۹۳۶ء میں منشی پریم چند کی صدارت کے موقع پر جب سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے مینی فسٹو منظوری کے لیے پیش کیا تو حسرت موہانی جو شرکا میں تھے انھوں نے اصرار کیا تھا کہ انجمن ترقی پسند مصنفین کی رکنیت فقط اشتراکی ادیبوں تک محدود کر دینی چاہیے، یعنی وہی اس تحریک میں شامل ہوگا یا اس کا رکن ہوگا جو کمیونسٹ پارٹی سے تعلق رکھتا ہو۔ بنے بھائی نے اس کی سخت مخالفت کی اور اس کو شامل نہیں کیا، جبکہ بھیمڑی میں سجاد

ظہیر کی غیر موجودگی میں ۱۹۳۶ء کے مینی فسٹو کو جس کو سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے تیار کیا تھا ناکافی سمجھا گیا اور ایک نیا منشور منظور کیا گیا جس میں ترقی پسند ادیبوں کو کھل کر سیاسی ایجنڈا دیا گیا۔ بھیمڑی سے دراصل اس انتہا پسندی کا آغاز ہوا جس سے آگے چل کر تحریک کا شیرازہ بکھرنا شروع ہوگیا۔ اب ترقی پسند ادیبوں میں سیاسی اعتبار سے دو گروہ بن گئے ایک جو حکومت کو قومی حکومت سمجھ کر اس سے تعاون کرنا چاہتے تھے، اور دوسرے وہ جو پارٹی کے سیاسی ایجنڈے کے ساتھ تھے اور سخت گیری کے حق میں تھے۔ اس کے بعد غیر ہم خیال ادیبوں کے بارے میں رجعت پسندی کے فتوے عام ہوگئے۔ اردو میں ترقی پسندی کے پہلے مورخ خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے کہ لوئی آراگوں نے سجاد ظہیر کو یہ مشورہ دیا تھا کہ ''ادیبوں اور مصنفوں کو منظم کرنا سب سے زیادہ دشوار کام ہے اگر اس کام میں وسیع المشربی کا اظہار نہ کیا گیا تو کامیابی مشکل ہے''۔ سجاد ظہیر نے اس مشورے پر عمل کیا اور کامیاب رہے۔ ان کی خوبی یہ تھی کہ وہ تخلیقی عمل کی نوعیت کو سمجھتے تھے، ساتھ ہی سیاسی ایجنڈے کی نوعیت کو بھی سمجھتے تھے، چنانچہ انھوں نے حریت پسند اور انسانیت دوست Ideological مضمرات کا ساتھ دیا اور چونکہ مختلف طبائع کے اشخاص کا تعاون ان کو حاصل تھا، وہ ہر طرح کے ادیبوں کی رہنمائی میں کامیاب ہوئے۔ لگتا ہے ان کی غیر موجودگی سے اس روش کو دھکا لگا اور تحریک پر انتہا پسندی کے سائے لہرانے لگے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے ''ترقی پسند تحریک میں جو رنگارنگی اور تنوع تھا وہی اس کی سب سے بڑی طاقت اور سب سے بڑی جیت تھی ... لیکن افسوس کہ اس نے اپنی یہ خصوصیت کھودی جس کے نتیجے میں یہ تحریک یک سُرے پن کا شکار ہوگئی، دوسرے اس دور جو ادب تخلیق کیا گیا اس کی بے قدری اور کم وقعتی بھی جلد ظاہر ہوگئی''۔ (اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۱۰۹)

اس Ideological بے اعتدالی اور سخت گیری کی زد میں سب سے پہلے فیض، جذبی اور مجروح آئے، جن کا ادبی لہجہ رمزیت اور تغزل کا حامل تھا اور جن کا جمالیاتی ذوق اور ادبی مزاج ان کو برہنہ گفتاری یا ہنگامی شاعری کی اجازت نہیں دیتا تھا۔ دہلی کا رسالہ 'شاہراہ' جو ترقی پسندی کا نقیب تھا، اس کے دوسرے شمارے میں سردار جعفری کا ایک مضمون 'ترقی پسندی کے بعض بنیادی مسائل' شائع ہوا جس میں پندرہ اگست پر فیض کی نظم پر جو گرفت کی گئی، ہرچندکہ وہ تاریخ کا حصہ ہے، تاہم چند جملے تکرار کی شرط پر بھی پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں:

''فیض نے اپنی ۱۵ر اگست کی نظم میں استعاروں کی کچھ ایسے پردے ڈال دیے ہیں جن

کے پیچھے پتہ نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے۔ اس کا پہلا شعر ہے:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

اور آخری مصرع ہے:

چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

لیکن یہی بات تو مسلم لیگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں کہ ''وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں'' کیونکہ انھوں نے پاکستان کے لیے چھ صوبوں کا مطالبہ کیا تھا لیکن انھیں ملے مغربی پاکستان میں ساڑھے تین صوبے اور مشرقی پاکستان میں پون صوبہ۔ پھر کیوں نہ ترقی پسند عوام کے بجائے مسلم لیگ کے نیشنل گارڈ اسے اپنا قومی ترانہ بنالیں اور ڈاکٹر ساورکر اور گاڈسے بھی یہی کہتے ہیں کہ ''وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں''۔ کیونکہ اکھنڈ ہندوستان نہیں ملا جسے وہ بھارت ورش اور آریہ ورت بنانے والے تھے۔ پوری نظم میں اس کا کہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل۔ اس نظم میں داغ داغ اجالا ہے، شب گزیدہ سحر ہے، حسینان نور کا دامن ہے، فضا کا دشت ہے، تاروں کی آخری منزل ہے، نگار صبا ہے، چراغ سرراہ ہے، پکارتی ہوئی باہیں اور بلاتے ہوئے بدن ہیں۔ یہ سب کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی، غلامی کا درد اور اس درد کا مداوا۔ ایسی نظم تو ایک غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے''۔ (ترقی پسندی کے بعض بنیادی مسائل، سردار جعفری، شاہراہ)

یہ وہ زمانہ ہے جب سجاد ظہیر قید کی سلاخوں کے پیچھے جا چکے تھے۔ لگتا ہے تحریک جس افراط وتفریط کا شکار ہو رہی تھی، جیل میں بھی سجاد ظہیر کا ذہن ان مسائل سے برابر نبرد آزما رہا اور غالباً ان میں اور فیض میں ان مسائل پر گفتگو بھی ہوتی ہوگی۔ فیض کی اکثر نظمیں جو بعد میں 'دست صبا' میں شائع ہوئیں انھیں جیل سے سجاد ظہیر اپنی بیگم کو بھیجتے تھے۔ مجھے یاد ہے ان دنوں فیض کی جیل سے بھیجی ہوئی نظمیں اور غزلیں شائقین میں ہاتھوں ہاتھ لی جاتی تھیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کی شہرت شہروں شہروں پہنچ جاتی تھی۔ رضیہ سجاد ظہیر کے نام فیض کے ایک خط کی یہ چند سطریں بہت کچھ کہہ دیتی ہیں:

> ''آپ کی فرمائش پر بنّے (سجاد ظہیر) نے میری نئی اور 'فضول' سی نظم غالباً آپ کو بھیج دی ہے۔ میں نے تو منع کیا تھا کہ مت بھیجنا۔ کہیں علی سردار کی نظر پڑ گئی تو مجھ پر تنزل پسندی کا فتویٰ لگادے گا۔ یوں بھی

کے پیچھے پتہ نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے۔ اس کا پہلا شعر ہے:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

اور آخری مصرع ہے:

چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

لیکن یہی بات تو مسلم لیگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں کہ ''وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں'' کیونکہ انھوں نے پاکستان کے لیے چھ صوبوں کا مطالبہ کیا تھا لیکن انھیں ملے مغربی پاکستان میں ساڑھے تین صوبے اور مشرقی پاکستان میں پون صوبہ۔ پھر کیوں نہ ترقی پسند عوام کے بجائے مسلم لیگ کے نیشنل گارڈ اسے اپنا قومی ترانہ بنالیں اور ڈاکٹر ساورکر اور گاڈسے بھی یہی کہتے ہیں کہ ''وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں''۔ کیونکہ اکھنڈ ہندوستان نہیں ملا جسے وہ بھارت ورش اور آریہ ورت بنانے والے تھے۔ پوری نظم میں اس کا کہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل۔ اس نظم میں داغ داغ اجالا ہے، شب گزیدہ سحر ہے، حسینان نور کا دامن ہے، فضا کا دشت ہے، تاروں کی آخری منزل ہے، نگار صبا ہے، چراغ سرراہ ہے، پکارتی ہوئی باہیں اور بلاتے ہوئے بدن ہیں۔ یہ سب کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی، غلامی کا درد اور اس درد کا مداوا۔ ایسی نظم تو ایک غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے''۔ (ترقی پسندی کے بعض بنیادی مسائل، سردار جعفری، شاہراہ)

یہ وہ زمانہ ہے جب سجاد ظہیر قید کی سلاخوں کے پیچھے جا چکے تھے۔ لگتا ہے تحریک جس افراط وتفریط کا شکار ہورہی تھی، جیل میں بھی سجاد ظہیر کا ذہن ان مسائل سے برابر نبرد آزما رہا اور غالباً ان میں اور فیض میں ان مسائل پر گفتگو بھی ہوتی ہوگی۔ فیض کی اکثر نظمیں جو بعد میں 'دست صبا' میں شائع ہوئیں انھیں جیل سے سجاد ظہیر اپنی بیگم کو بھیجتے تھے۔ مجھے یاد ہے ان دنوں فیض کی جیل سے بھیجی ہوئی نظمیں اور غزلیں شائقین میں ہاتھوں ہاتھ لی جاتی تھیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کی شہرت شہروں شہروں پہنچ جاتی تھی۔ رضیہ سجاد ظہیر کے نام فیض کے ایک خط کی یہ چند سطریں بہت کچھ کہہ دیتی ہیں:

''آپ کی فرمائش پر بنے (سجاد ظہیر) نے میری نئی اور 'فضول' سی نظم غالباً آپ کو بھیج دی ہے۔ میں نے تو منع کیا تھا کہ مت بھیجنا۔ کہیں علی سردار کی نظر پڑگئی تو مجھ پر تنزل پسندی کا فتویٰ لگادے گا۔ یوں بھی

سجاد ظہیر کی وسیع المشربی، روشن خیالی اور اعتدال پسندی ان چند واقعات سے صاف ظاہر ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب میں اپنے تھیسس کے کام میں منہمک تھا اور بتدریج میرے ادبی ذہن کی تشکیل ہو رہی تھی۔ ہرچند کہ میں ان مباحث میں شریک نہیں تھا اور تحقیقی نوعیت کی اپنی ترجیحات کی وجہ سے شریک ہو بھی نہیں سکتا تھا لیکن فاصلے ہی سے سہی، ان میں سے اکثر معاملات کا عینی شاہد ضرور تھا۔ بس دو ایک اور واقعات کا ذکر کرکے میں اپنی گفتگو ختم کروں گا۔ جوش ملیح آبادی شاعر انقلاب تھے ہی، جنگ اور انقلاب اکثر ترقی پسند شاعروں کے پسندیدہ موضوع تھے، عام نعرہ تھا:

اس زمین موت پروردہ کو ڈھایا جائے گا
اک نئی دنیا نیا آدم بنایا جائے گا

خونی انقلاب کا یہ رجحان ہنگامی شاعری کا آسان ترین موضوع تھا۔ اس جارحانہ منفی رجحان کے خلاف بھی سب سے پہلے آواز سجاد ظہیر نے اٹھائی:

''انقلاب کے اس خونی تصور میں رومانیت جھلکتی ہے۔ یہ ایک طرح کی 'ادبی دہشت انگیزی' ہے۔ یہ ایک ذہنی اور جذباتی بلوہ ہے۔ ... واعظانہ اور خطیبانہ انداز بھی ہماری انقلابی نظموں میں کافی پایا جاتا ہے۔ یہ بھی پرانے طرز کی شاعری کا ایک ترکہ ہے جس سے ہم دامن چھڑا لیں تو اچھا ہے۔ ... فن کے ماہر جانتے ہیں کہ ناصح چاہے وہ کتنا ہی مشفق کیوں نہ ہو ہمیشہ ناپسند کیا جاتا ہے۔ نوجوانوں سے خطاب، طالب علموں سے خطاب، سپاہی سے خطاب، مزدوروں اور کسانوں سے خطاب اب بند ہونا چاہیے اگر آپ کو کچھ لکھنا ہے تو آپ 'ملاپن' چھوڑیے لوگ آپ کا بھی مذاق اڑانے لگیں گے۔ ... ان میں سے بہت سی باتیں جوش کر چکے ہیں، آپ انھیں کیوں دہراتے ہیں؟''

(اعظمی، ایضاً، ص ۱۳۳)

آخری بات یہ کہ دہلی کالج میں میرے استاد خواجہ احمد فاروقی کلاسیکی ادب کے رسیا تھے جو بعد کو اپنی تصنیف 'میر تقی میر' کی وجہ سے مشہور ہوئے۔ ان کی اکثر تحریروں کے پروف میں پڑھتا تھا۔ اس زمانے میں کتابیں لیتھو مطابع میں پتھر کی سلوں پر چھپتی تھیں۔ وہاں کھڑے ہو کر الٹے

حروف کی درستی بھی میرے فرائض میں شامل تھی۔ خواجہ احمد فاروقی صاحب کی ایک مختصر کتاب 'مثنوی زہرِ عشق کا مطالعہ' شائع ہوئی جس میں 'زہرِ عشق' کی خوبیوں بالخصوص سلاست و روانی و جزالت اور اس زمانے کے لکھنوی کلچر کی پرتاثیر شعری ترجمانی کو سراہا گیا تھا۔ ایک طرف جہاں نیاز فتح پوری نے اس کتابچہ کی تعریف کی، ہنس راج رہبر نے اس پر سخت تنقید کی کہ بوالہوسی اور جنسی لذت پرستی پر مبنی ادب کو حرفِ غلط کی طرح مٹا دینا ہی بہتر ہے نہ کہ اس پر توجہ کرنا، وغیرہ۔ ایسا ہی ایک مضمون ظ انصاری کا شائع ہوا جس میں انھوں نے حافظ کی شاعری کو رجعت پسندانہ اور فراری کہہ کر مطعون کرنے کی کوشش کی تھی۔ سجاد ظہیر نے جیل سے 'غلط رجحان' کے عنوان سے ایک مضمون قلمبند کیا اور مثنوی 'زہرِ عشق' کا دفاع کیا۔ یہ مضمون 'شاہراہ' میں شائع ہوا۔ وہیں جیل ہی میں انھوں نے حافظ پر ایک مقالہ لکھنا شروع کیا جو بعد میں انجمن ترقی اردو (ہند) سے 'ذکرِ حافظ' نام کی کتاب کے طور پر شائع ہوا۔ اس کی اشاعت پر سجاد ظہیر کے ادبی و فنی ذوق اور ان کے منصفانہ تنقیدی مزاج کی سب نے داد دی۔

سجاد ظہیر کی خوش مذاقی اور ادبی انصاف پسندی کے سلسلے میں ان کا یہ مختصر بیان بھی توجہ طلب ہے جو فراق گورکھپوری کے بارے میں ہے۔ یہ اس لیے بھی کہ فراق ہمارے ان شاعروں میں سے ہیں جن کا ذکر آتے ہی بعض جید نقاد جھلاہٹ کا شکار ہوجاتے ہیں اور اپنا تنقیدی توازن کھو بیٹھتے ہیں:

> ''فراق کا درجہ اردو شاعری میں بہت بلند ہے۔ ان کا شمار اردو کے چند سب سے بڑے شاعروں میں کیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے ہماری شاعری کو لازوال شعر دیے ہیں۔ ان کے بلند مرتبہ اشعار کا آفاقی درد، ان کی گہری اداسیاں، جن سے تزکیۂ نفس ہوتا ہے، جسمانی حسن اور شہوانی کیفیات کو روحانی بلندیاں بخشنے کا ان کا مخصوص انداز، ان کے لہجے کی مترنم نرمیاں، اردو شاعری کو بہت آگے لے گئی ہیں۔ انھوں نے ہماری انسانیت کو گہرا کیا ہے ...... لیکن مجموعۂ کلام میں جواہر پاروں کے ساتھ ساتھ روایتی غزل ... سے صفحوں کے صفحے بھرے پڑے ہیں۔''

(بحوالہ سید عقیل رضوی، سجاد ظہیر کے تنقیدی رویے، نیا سفر، ۲۰۰۶ء، ص ۱۷۵)

سجاد ظہیر کے انتقال کے بعد اکتوبر 1973 میں 'ہماری زبان' کی کئی اشاعتوں میں متعدد

ادیبوں نے ان کی موت کو اردو ادب کے ایک دور کا خاتمہ قرار دیا اور اس بات کا خاص طور پر ذکر کیا کہ ان کی شخصیت میں ادبی بصیرت، انسان دوستی اور جمہور پسندی ایک نقطہ پر مرتکز ہوگئے تھے (وحید اختر) ان کے خلوص، ان کی دلنوازی، ان کی دلکش اور دلنواز شخصیت کے سبھی معترف تھے (آلِ احمد سرور) ان سے نظریاتی اختلاف رکھنے والے بھی ان کے دردمند مزاج، وضع دارانہ اخلاق اور دلنواز تبسم سے مسحور ہوجاتے تھے۔ تحریک کی مقبولیت میں ان کے اخلاق و انکسار اور دل سوزی و دردمندی نے بلاشبہ نمایاں حصہ لیا۔ لیکن ان کی زندگی کے آخری برسوں میں خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، سلیمان اریب، محمود ایاز جیسے نسبتاً نوجوان ادیبوں سے ان کے نظریاتی اختلافات 'سخن گسترانہ بات' اور 'میرا صفحہ' جیسے کالموں میں سامنے آنے لگے تھے۔ حیرت ہوتی ہے کہ ان کی تنقیدی بصیرت اور دادرسی بقول وحید اختر 'زمانے کے بدلتے ہوئے مزاج کو پوری طرح انگیز نہ کرسکی۔' یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ عقیدہ ادعائیت کے پیروں پر ہی کھڑا ہوسکتا ہے، نیز یہ بھی حقیقت ہے کہ کوئی رجحان کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو، وقت کے ساتھ ہر چیز اپنا کردار ادا کر کے کنارے ہوجاتی ہے۔ دریاؤں میں طغیانی آتی ہے، نیا پانی زور شور سے آتا ہے، فصل پکتی ہے پھر نیا زمانہ، نیا وقت نئی کھیتیوں کی آبیاری کرتا ہے۔ یہ بھی جدلیاتی گردش کا ایک حصہ ہے۔ سجاد ظہیر کی صدی منانے کا اگر کوئی پیغام ہوسکتا ہے تو یہی کہ ادب کے معاملات میں وسیع المشربی، گداختگی اور نظر کی کشادگی شرط ہے، اگر کوئی چیز سم قاتل ہے تو وہ ہے کلیت، انتہاپسندی اور ادعائیت۔ یہ ایک الگ موضوع ہے کہ تحریکیں بالآخر اپنے ہی ہتھیاروں سے خودکشی کرتی ہیں، جدیدیت کا حال آنکھوں کے سامنے ہے۔

گوپی چند نارنگ

بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں

اردو افسانے میں اسلوبیاتی اعتبار سے جو روایتیں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتی ہیں یا جو اہم رہی ہیں، تین ہیں۔ پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ پریم چند کے اسلوب کا تعلق اس عظیم عوامی روایت سے ہے جو پراکرتوں کے سمندر منتھن سے برآمد ہوئی تھی اور جسے کھڑی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ پریم چند کی اردو ادنیٰ سی تبدیلی سے ہندی بن جاتی ہے اور ان کی ہندی ادنیٰ سی تبدیلی سے اردو۔ یہی اس کی طاقت ہے اور آج بھی ہندوستان کی عوامی زبان کا لسانی مقدر اسی بولی کے ہاتھ میں ہے۔ پریم چند کے بعد آنے والے بیسیوں افسانہ نگار ان کی اسلوبیاتی روایت کے پیروکار رہے اور آج تک ہیں۔ منٹو کے ہاں اس کا دوسرا روپ ملتا ہے۔ بات وہی ہے لیکن جیسے سبزے کو کاٹ چھانٹ کر تختے اور روشیں جما دی گئی ہوں۔ پریم چند کے ہاں تصوریت کے اثر سے جو جذباتی آمیزش تھی، اس کے نکال دینے سے گویا وہی چیز جو پہلے سونا تھی، اب منٹو کے ہاں کندن بن گئی۔ منٹو کی زبان میں حیرت انگیز ہمواری اور صفائی ہے جیسے کسی گھڑی بنی چیز (Finished Product) میں ہوتی ہے۔ پریم چند کے ہاں اس کا ٹھیٹھ پن تھا، منٹو کے ہاں اس کا ترشا ہوا روپ ملتا ہے۔ ہر طرح کی اونچ نیچ اور افراط وتفریط سے پاک۔ منٹو کے ہاں ایک بھی لفظ بغیر ضرورت کے استعمال نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے ان کا اسلوب کفایتِ لفظی کا شاہکار ہے۔ اس کے برعکس کرشن چندر الفاظ کے استعمال کے معاملے میں خاصے فیاض واقع ہوئے ہیں۔ ان کی نثر میں گھلاوٹ، روانی اور چستی ہے۔ یہ رومانیت کے تمام اوصاف سے مزین ہے، دلہن کی طرح سجیلی اور جاذب نظر، لیکن اس کی سحر کاری اور دلآویزی زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتی اور تھوڑی دیر میں سطحی قسم کے رومانی جوش وخروش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کے پرستاروں کی اب بھی کمی نہیں۔ لیکن جدید افسانہ کئی برس ہوئے رومانی نثر کی اس روایت کو خیر باد کہہ کر نئے فکری سفر پر روانہ ہو چکا ہے۔ البتہ منٹو کی ہموار اور افراط وتفریط سے پاک زبان آج بھی لائق توجہ ہے اور جدید نسل کے کئی افسانہ نگار اس سے متاثر ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ آج کی زندگی کے تقاضے کچھ ایسے ہیں کہ صرف ہمواری اور سادگی وصفائی سے کام نہیں چلتا۔ منٹو کی زبان میں اشاریت کی صلاحیت ہے، لیکن جدید ذہن اظہار و بیان کے روایتی سانچوں سے نا آسودہ ہے، اور ان سے کہیں آگے بڑھ کر رمزیت اور علامتیت کا تقاضا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی کہ جن افسانہ نگاروں نے منٹو کی

اسلوبیاتی روایت کو اپنایا ہے انہیں کے ہاتھوں استعارہ، علامت اور تمثیل کے عمل سے اس کی معنوی شکل بدل رہی ہے۔

بیدی نے منٹو اور کرشن چندر کے تقریباً ساتھ ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن کرشن چندر اپنی رومانیت اور منٹو اپنی جنسیت کی وجہ سے بہت جلد توجہ کا مرکز بن گئے۔ بیدی کو شروع ہی سے اس بات کا احساس رہا ہوگا کہ وہ نہ تو کرشن چندر جیسی رنگین نثر لکھ سکتے ہیں اور نہ ہی ان کے ہاں منٹو جیسی بے باکی اور بے ساختگی آسکتی ہے۔ چنانچہ وہ جو کچھ لکھتے، سوچ سوچ کر لکھتے۔ منٹو نے انہیں ایک مرتبہ ٹوکا بھی تھا۔ ''تم سوچتے بہت ہو، لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، بیچ میں سوچتے ہو اور بعد میں سوچتے ہو۔'' بیدی کا کہنا ہے ''سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہوں، کاریگر اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں ٹھوک بجا کر اور چول سے چول بٹھا کر بناتے ہیں۔'' چنانچہ فن پر توجہ شروع ہی سے بیدی کے مزاج کی خصوصیت بن گئی۔ سوچ سوچ کر لکھنے کی عادت نے انہیں براہِ راست اندازِ بیان سے ہٹا کر زبان کے تخیلی استعمال کی طرف راغب کیا۔ ''گرہن'' کے پیش لفظ میں انہوں نے خود لکھا ہے:

> ''جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من وعن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا۔ بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اس کو احاطۂ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔''

مشاہدے کے ظاہری پہلو میں باطنی پہلو تلاش کرنے کا یہی تخیلی عمل رفتہ رفتہ انہیں استعارہ، کنایہ اور اشاریت کی طرف یعنی زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانے کی طرف لے گیا۔ ان کوششوں کے ابتدائی نقوش ''دانہ ودام'' اور ''گرہن'' کی کہانیوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

''رحمان کے جوتے'' میں ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھنا سفر کی علامت ہے۔ یہ سفر ایک جگہ سے دوسری جگہ کا بھی ہو سکتا ہے اور موت کا بھی۔ بوڑھا رحمان اپنی بیٹی سے ملنے دوسرے شہر جا رہا ہے تو راستے ہی میں اس کا انتقال ہو جاتا ہے اور اس طرح بیدی ایک سماجی عقیدے کی مدد سے واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلو میں معنوی ربط پیدا کر لیتے ہیں۔

اسی طرح ''اغوا'' میں زمین کا کڑ توڑنا کنایہ (۱) ہے رائے صاحب کی کنواری بیٹی کنسو کے رام کرنے کا۔ رائے صاحب کا مکان بن رہا ہے۔ علی جو، ایک وجیہہ وشکیل کشمیری مزدور ''جو نل گاڑنے کے لیے زمین'' کاٹنے پر مقرر ہے، ایک ساتھی کے پوچھنے پر کہتا ہے۔ ''ابھی تو کچھ بھی نہیں ہوا زمین پتھریلی ہے کڑ بہت محنت سے ٹوٹے گا'' لیکن کہانی کے آخر میں جب علی جو ''دھرتی'' کا کڑ توڑنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور ''نل'' ''زمین'' میں ''پانی'' تک چلا جاتا ہے تو اسی رات وہ کنسو کو بھی لے اڑتا ہے۔

لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے، اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے، ''گرہن'' ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرفِ عام میں عورت کہتے ہیں، اور جسے مرد اپنی خودغرضی اور ہوسناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے در پے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار، بے بس اور مجبور عورت ہے۔ اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی سسرال سے مائکے بھاگ نکلنے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ ہولی گھر کے کیتو سے بچ نکلنے کی کوشش کرتی ہے تو سٹیمر لانچ کے کیتو کتھورام کی گرفت میں آجاتی ہے جو اسے رات بھر کے لیے سرائے میں لے جاتا ہے اور اس طرح یہ خوبصورت چاند ایک گرہن سے دوسرے گرہن تک مسلسل عذاب کا شکار ہوتا ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاصہ بن جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی کہانی ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' اور ناول ''ایک چادر میلی سی'' خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری بنیادوں کو سمجھنے کے لیے ان دونوں کا نسبتاً تفصیلی تجزیہ کرنا اور الفاظ کے پردوں کو ہٹا کر ان کے پیچھے کے معنوی رشتوں کا پتا چلانا بہت ضروری ہے۔

(۲)

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آبِ حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگ وید (X 129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (Primal Germ of Mind) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ یونانی صنمیات میں Eros یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی حیثیت سے آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے مثبت اور منفی تتوں (Elements) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا

ہونے لگتا ہے۔

کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کشش کا یہی پراسرار عمل ہے۔ بیدی کا ذہن چونکہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کے آبائی تصور سے زیادہ مادری تصور کی طرف راجع ہے (جس کی تفصیل آگے چل کر ''ایک چادر میلی سی'' کے ضمن میں پیش کی جائے گی) اس لیے تخلیق کے اس ازلی اور ابدی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔ مدن محض آلۂ کار ہے تخلیقی عمل کی تکمیل کا، جنسی کشش کی تشخیص کا یا اندو کو بتدریج ادھورے سے پورا بنانے کا۔ اندو موضوع ہے اور مدن اس کا معروض۔ محبت کی موضوعی جہت کے علاوہ اندو کی دوسری جہتیں اور شانیں بھی ہیں۔ وہ بیٹی بھی ہے بیوی بھی ہے اور ماں بھی۔ لیکن اول و آخر وہ ماں ہے یا پھر عورت جس کے تصرف میں ساری کائنات ہے اور جس کی ذات ذرے ذرے میں کھپی ہوئی اور چاند ستاروں میں بسی ہوئی ہے اور دھرتی بن کر جس نے آکاش کو اپنی بانہوں میں جکڑ رکھا ہے۔ بیدی جگہ جگہ گوشت پوست کی اندو کی ازلی اور ابدی عورت سے تطبیق کرتے ہیں۔

''مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دوشاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن کرتے آئے تھے جو عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان، گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لیے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گرے پڑے تھے لیکن یہ دروپدی وہیں کھڑی تھی عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری میں ملبوس دیوی لگ رہی تھی۔''

مدن خود ہی پانڈو ہے اور کورو بھی۔ وہ یدھشٹر بھی ہے اور دوشاسن بھی۔ وہی حفاظت کرنے والا بھی ہے اور وہی ننگا کرنے والا بھی۔ عورت اور مرد کے تعلقات میں جسم کی لذت کے ساتھ ایک روحانی پہلو بھی ہے۔ کرشن جو گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لیے دیتا ہے وہ عورت کی اپنی محبت کی سچائی سے وہ گہری وابستگی ہے جو ہر خطرے کے موقع پر اس کی عفت اور پاکیزگی کی ڈھال بن جاتی ہے۔

محبت کی سچائی کے ساتھ عورت کی وابستگی کی مزید توثیق اس وقت ہوتی ہے جب اندو کے حاملہ ہونے سے مدن خائف ہو اٹھتا ہے کہ کہیں یہ مر ہی نہ جائے:

''تجھے کچھ نہ ہوگا۔ اندو... میں تو موت کے منہ سے بھی چھین کے لے آؤں گا تجھے۔ اب ساوتری کی نہیں ستیہ وان کی باری ہے۔''

لیکن ستیہ وان کی باری کبھی آئی ہے نہ آئے گی۔ یہ ایثار و قربانی کی پتلی ساوتری یعنی اندو ہی

کا مقدر ہے کہ ہر بار خون کے دریا سے گزرے اور اپنی زندگی کو خطرے میں ڈال کر ایک نئے وجود کو زندگی عطا کرے۔

''کمرے میں وہ اکیلا ہی تھا اور اندو ۔۔۔ نند اور جسودھا ۔۔۔ اور دوسری طرف نندلال...''

''اب سب کچھ ٹھیک تھا اور اندو شانتی سے اس دنیا کو تک رہی تھی۔ معلوم ہوتا تھا اس نے مدن ہی کے نہیں دنیا بھر کے گناہگاروں کے گناہ معاف کر دیے ہیں اور اب دیوی بن کر دیا اور کرونا کے پرساد بانٹ رہی ہے۔''

اب اندو جننی ہے جگت ماتا، سب کی ماں۔ وہ جسودھا ہے، دیوی کے بیٹے کرشن یعنی نندلال کو پالنے والی، خود دکھ سہنے اور سب کو سکھ اور شانتی دینے والی۔ تبھی تو اندو نے شادی کی رات مدن سے چھوٹتے ہی کہا تھا۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو۔''

اس موقع پر اگر چہ

''آسمان پر کوئی خاص بادل نہ تھے لیکن پانی پڑنا شروع ہو گیا تھا۔ گھر کی گنگا طغیانی پر تھی اور اس کا پانی کناروں سے نکل نکل کر پوری ترائی اور اس کے آس پاس بسنے والے گاؤں اور قصبوں کو اپنی لپیٹ میں لے رہا تھا۔''

تھوڑی دیر میں دل کی کوئی کڑی ٹپکنے لگتی ہے اور

''ہلکی بارش تیز بارش سے زیادہ خطرناک ہوتی ہے، اس لیے باہر کا پانی اوپر کی کڑی میں سے ٹپکتا ہوا اندو اور مدن کے بیچ میں ٹپکنے لگا۔''

''برسات'' اور ''پانی'' پڑنے کے استعارے کا استعمال بیدی نے اس موقع پر جب دھرتی کی کوکھ کھلی ہوئی ہے اور وہ اپنے آکاش سے بغل گیر ہونے اور ''پانی'' کی صورت میں اس کے بیج کو اپنے اندر جکڑ لینے یا اپنے قرض کو وصول کرنے کے لیے بے قرار ہے، ''ایک چادر میلی سی'' میں بھی کیا ہے۔ دونوں جگہ یہ بارش تیز نہیں بلکہ ہلکی ہے جو دھرتی کی نس نس، پور پور کو شرابور کر سکتی ہے۔ میں نے اس بات کی طرف پہلے اشارہ کیا ہے کہ اندو یعنی چاند کا دوسرا نام سوم ہے جو ''پانی'' سے پیدا ہوا اور جسے سوم رس یعنی زندگی کے امرت یا تخلیقی آبی مادے کا دینے والا تصور کیا جاتا ہے۔ وشنو پران سے روایت ہے کہ انوسویا کے بیٹے سوم کا بیاہ رشی دکش کی ۲۷ بیٹیوں سے ہوا تھا، لیکن دل و جان سے وہ چاہتا صرف روہنی کو تھا۔ باقی ۲۶ کے حسد و رقابت سے مجبور ہو کر دکش نے ''سوم چاند'' کو شراپ دیا تھا کہ ''تیرا حسن کبھی ایک سا نہیں رہے گا'' اور تو ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہے گا۔ عورت (اندو) کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے، کبھی وہ کلی ہے،

بھی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پنکھڑی، جو ہر بار جب ہی سے پھول بنی ہے تو ایک ہی کی تو تم دیتی ہے۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے وجود اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اندو کبھی سب کچھ ہے کبھی کچھ بھی نہیں۔ کبھی پونم کا چاند ہے اور کبھی اماوس کی رات۔ آخری منظر میں جب مدن اندو سے منحرف ہو کر بازار جانے کی کوشش میں ہے تو بیدی نے لکھا ہے:

''پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی...''

لیکن محبت میں اماوس سے پورنیا اور انکار سے اقرار کا سفر ایک جست میں طے ہوتا ہے اور پلک جھپکتے میں اندو پورے چاند کی صورت ''مدن کا ہاتھ پکڑ کر اسے ایسی دنیاؤں میں لے جاتی ہے جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔'' اگر چہ عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار سے شیومت کے شکتی اور تانترک عقائد سے ملتا جلتا ہے لیکن کہانی کی ساری فضا ویشنومت سے ماخوذ ہے۔ درو پدی، ساوتری اور سیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ ویشنوؤں کے خاص منتر اوم ''نمو بھگوتے واسو دیوایا'' سے بھی کئی موقعوں پر فضا سازی کی گئی ہے۔ اس میں واسو دیو سے مراد کرشن ہیں جو واسو دیو کے بیٹے اور وشنو کے آٹھویں اوتار مانے جاتے ہیں۔ بچے کی پیدائش کا دن بھی وجے دشمی ہے جو رام کے تعلق سے وشنو کا تہوار ہے۔ ویشنومت کے ان حوالوں کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ بخلاف ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے ''ایک چادر میلی سی'' کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے۔ ناول کا مرکز ومحور یہاں بھی عورت ہے، روحِ کائنات اور تخلیق کی امین لیکن اس تصور اور اس تصور میں ہلکا سا فرق زاویۂ نگاہ کا ہے۔ وہاں زور اس بات پر تھا کہ عورت زندگی کا زہر پی کر مرد کے لیے امرت فراہم کرتی ہے یا دکھ سہتی اور سکھ دیتی ہے۔ اس کے برعکس ''ایک چادر میلی سی'' میں واضح طور پر معاملہ حیاتیاتی یعنی عورت کے مرد کو قابو میں لانے اور تولیدِ نسل کے تخلیقی عمل میں اس سے اپنے قرض کے وصول کرنے کا ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں اندو کبھی درو پدی تھی، کبھی ساوتری اور کبھی جنک دلاری سیتا۔ یہ سب کے سب عورت کے مثبت روپ ہیں، محبت، ایثار، عزت، عصمت اور پاکیزگی کی اساطیری روایات سے جگمگاتے ہوئے۔ لیکن ان کے مقابلے پر ''ایک چادر میلی سی'' میں رانو کے تصور میں مثبت اور منفی دونوں پہلو ہیں۔ ناول کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شکتی پوجا، تانترک عقائد، خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔ ناول کے آغاز ہی سے اس کا اشارہ مل جاتا ہے: ''آج شام سورج کی ٹکیا بہت لال تھی.... آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا۔''

سورج کا لال ہونا استعارہ ہے قتل کا۔ بیدی نے محض کوٹلہ نہیں، بلکہ سورج کی رعایت سے آسمان کا کوٹلہ کہا ہے، جس سے فوری طور پر ایک مابعد الطبیعیاتی (Metaphysical) فضا پیدا

ہو جاتی ہے اور سل وخون کا روح کو جکڑ لینے والا تصور سامنے آ جاتا ہے جو شکتی اور دیوی سے مخصوص ہے۔

> ''کوٹلہ جاترا کی جگہ تھی۔ چودھری کی حویلی کے بازو میں دیوی کا مندر تھا، جو کبھی بھیدوں سے بچتی بچاتی اس گاؤں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا، پھر بھاگتی ہوئی جا کر سامنے سیالکوٹ، جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں گم ہو گئی تھی۔''

دیوی کی دو شانیں ہیں مثبت اور منفی۔ مثبت حیثیت سے وہ پاروتی ہے، اما، یا گوری ہے، نسوانی حسن و جمال اور محبت و وفا شعاری کی تمثیل اور مادرانہ شفقت کا مرقع، لیکن منفی شان میں وہ کالی ہے، درگا ہے اور بھوانی ہے، رنگت کی سیاہ، دیکھنے میں بھیانک اور ہیبت ناک، چہرے، دانتوں اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا ہوا اور بھیروں کی لاش کو پیروں تلے دبائے وہ وحشیانہ طور پر مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے۔

شومت سے زیادہ تر دیوی یا شکتی کا یہی خونخوار تصور وابستہ ہے۔ شکتی قوتِ تخلیق ہے۔ اس کے ساتھ شو کا تصور محض تکمیلی حیثیت سے آتا ہے۔ شو شکتی کی تجسیم یونی اور لنگم یعنی عورت اور مرد کے اعضائے مخصوص سے کی جاتی ہے جو تانترک عقائد کی رو سے پرستش کا موضوع ہیں۔ شکتی ماں بھی ہے اور شو کی بیوی بھی اور بھیروں کے روپ میں اس کی قاتل بھی۔

منگل اور رانو کے رشتے کی توجیہہ مغربی نفسیات کے Oedipus Complex کی رو سے کرنا سامنے کی بات ہے۔ بیدی کے ذہن میں یہ تصور بھی رہا ہوگا، لیکن میرا خیال ہے کہ بیدی فرائیڈ کی جنسیات سے اتنے متاثر نہیں، جتنے قدیم ہندستانی فکر کے نظریۂ جن سے۔ کرداروں کی تعمیر کاری کے تخلیقی عمل میں وہ شکتی کے ان وسیع تر تصورات سے جن کی رو سے شکتی ماں بھی ہے اور رفیقۂ حیات بھی، کیسے بچ سکے ہوں گے، خصوصاً جبکہ ان کا بچپن ان علاقوں میں گزرا ہے جہاں یہ تصورات قبل تاریخی زمانے سے رائج ہیں۔

بھیروں تعداد میں ایک سے زیادہ ہیں۔ یہ شو یعنی ازلی مرد کی شانیں ہیں اور سب کی سب وحشی اور تخریب کار۔ شو کی پتنی دیوی انہیں کی رعایت سے بھیروی بھی کہلاتی ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' میں ایک بھیروں تو خود تلوکا ہے، جھگڑالو، غصیلا اور تشدد پسند۔

''مار ڈالا اڑیو مار ڈالا۔ ہائے نی کوئی بچاؤ ہائے نی یہ راکھشش '' ''تلوکے کے دماغ میں آج ہنگامے کی بجائے وہ جاترن گھسی ہوئی تھی۔ اور رات بھر گھسی رہی۔ اندھیرے میں وہ خود مہربان داس تھا اور رانو جاترن'' دوسرے بھیروں مہربان داس، گھنشام داس اور باوا ہری داس ہیں جو

سازش کر کے نوعمر جاترن یعنی دیوی کی عزت پر حملہ کرتے ہیں۔'' دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لیے ترشول تھا، جس سے اس بھیروں کا سر کاٹ کے الگ کر دیا لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف پیارے پیارے گلابی سے ہاتھ تھے، جنہیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی... پھر بدن۔ جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا، جو مہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال، کہیں گم ہو گیا تھا اور پھر آسمان پر دوج کے چاند کو نچڑنے پیلا ہونے کے لیے چھوڑ گیا''

لیکن دیوی چونکہ نا قابلِ تسخیر ہے، وہ جاترن کے بھائی کی شکل میں تلوکے کا خون چوس لیتی ہے۔

> ''وہ اپنے خون میں بسے ہوئے کپڑوں کو نچوڑ نچوڑ کر لہو اپنے سر پر مل رہا تھا۔ یوں معلوم ہوتا تھا جیسے دیوی کی روح اس میں چلی آئی ہے اور ایک انتقامی جذبے سے اپنا روپ کروپ اور آنکھیں بھبھوکا کیے بھیروں یا تلوکے کی طرف دیکھ رہی ہے۔''

ناول کے آخر میں یہی لڑکا پھر شکتی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور رانو کی بیٹی بڑی کو فروخت ہونے سے بچاتا ہے اور شادی کے ذریعے اس کی رکشا کرتا ہے۔

یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اگرچہ شکتی کا تصور مابعد الطبیعیاتی طور پر ناول کی معنوی فضا میں پوری طرح بسا ہوا ہے، لیکن دراوڑوں کے مادری تہذیبی دور سے گزرنے کے بعد (جن کے ہاں عورت کو مرکزی اہمیت حاصل تھی) نسلِ انسانی کا قافلہ جن راہوں سے گزرا ہے اور پدری تہذیب نے اپنے ارتقا کی منازل کو جس طرح طے کیا ہے، اس کے پیشِ نظر آج کی انسانی برادری میں عورت کا وہ درجہ نہیں رہا۔ حیاتیاتی طور پر وہ کمزور ہے ہی، سماجی طور پر بھی اس کا درجہ خاصا کمتر ہے، خاص طور پر ان معاشروں میں جو کم ترقی یافتہ یا غیر ترقی یافتہ کہے جاتے ہیں۔ اس لیے زندگی کا وہ ازلی کرب جو عورت مرد دونوں کا مشترکہ ورثہ ہے، عورت کے حصے میں کچھ زیادہ ہی آتا ہے۔ ہمارے ہاں سماجی سطح پر عورت کی بے بسی، محرومی اور بے چارگی شکتی کے قدیم ہمہ گیر تصور کی بالکل ضد ہے۔ بیدی کے ہاں ہندستانی عورت کے روحانی اور سماجی مقام و مرتبہ کا یہ تضاد کھل کر سامنے آتا ہے۔ عورت کی زندگی جس طرح سے درد کا ساگر ہے، بیدی اس کے احساس کو اپنے مخصوص استعاراتی انداز میں جگہ جگہ اظہار کی سطح تک لے آئے ہیں۔

> ''بیٹی تو کسی دشمن کے بھی نہ ہو بھگوان! ذرا بڑی ہوئی، ماں باپ نے سسرال دھکیل دیا، سسرال والے ناراض ہوئے، مائیکے لڑھکا دیا۔ ہائے یہ کپڑے کی گیند۔ جب اپنے ہی آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہے تو پھر لڑھکنے جوگی بھی نہیں

''رانو سوچتی ۔۔۔ وہ خود بھی تو روٹی کپڑے کے وعدے پر چلی آئی تھی۔ لیکن پاپی پر ماتما نے جب اس کی بچی کو زندگی کی سسرال میں بھیجا تو روٹی کپڑے کا بھی وعدہ نہ کیا۔''

''رانو اٹھی ۔۔۔ مڑتے ہوئے اس نے جنداں کو ایسی نگاہوں سے دیکھا جیسے کہہ رہی ہو۔ تو تو جننی ہے ماں! جگت ماتا ہے تو تو مجھے مت دھتکار۔ جیسے تیسے بھی ہو، مجھے رکھ لے، میرا اس دنیا میں کوئی نہیں ...''

''رانو نے چھوں کی طرف دیکھا... جیسے یہ اس کا بچپن تھا، اس کی معصومیت ہی تھی جو رانو کے دکھ کو سمجھ سکتی تھی۔ یہ بچپن اور معصومیت جو کردہ اور ناکردہ گناہوں سے کہیں اوپر تھی۔ رانو کا جی چاہا اسے چھاتی سے لگا لے۔ بھینچ لے کہ وہ پھر سے اس کے بدن میں تحلیل ہو جائے اور اس دنیا میں نہ آئے جہاں...''

''ہیر نے کہا۔ اے جوگی تو جھوٹ کہتا ہے، روٹھے یار کو منانے کون جاتا ہے۔ میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے تھک گئی، ایسا کوئی نہ دیکھا جو جانے والوں کو واپس لے آئے...''

ناول میں دو موقعوں پر برات کا منظر ہے، ایک بار جب منگل کو زبردستی پکڑ کر لایا جاتا ہے اور دوسری بار جب جاترن کا بھائی بڑی کو بیاہنے آتا ہے، دونوں جگہ غالبًا غیر ارادی طور پر شو کا تصور ابھر آیا ہے:

''اور عجیب سی برات، جیسے شوجی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔ گلے میں رود راکش کی مالائیں اور سانپ! منہ میں دھتورا اور بھانگ! کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول ... براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی...''

شادی کے بعد شو اور پاروتی کی طویل جدائی اور ملن کا ذکر پرانوں میں ملتا ہے۔ ناول میں منگل اپنی شادی کی عجیب و غریب نوعیت کی وجہ سے رانو سے کھنچا ہوا ہے۔ شوجی کی تپسیا بھنگ کرنے اور انہیں پاروتی کی طرف راغب کرنے کے لیے کام دیو اور رتی کی ضرورت پڑی تھی۔ ناول میں رتی کے روپ میں سلامتے ہے جس کے متناسب اعضا کی کشش منگل کے جسم میں جنس کی جوالا کو بھڑکا دیتی ہے۔ لیکن اس موقع پر گھر کی پاروتی رانو راستہ روک کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ اشٹم کے چاند کی طرح آدھی نظروں کے سامنے اور آدھی نظروں سے اوجھل :

''رانو کیا چھپا رہی تھی۔ کوئی بات تھی جو اپنے، بندی، اخروٹ کی چھال اور رس بھریوں سے اوپر ہوتی ہے جس کا تعلق عورت کی شکل وصورت سے نہیں ہوتا۔ نہ اس کی نسائیت اور اس کی انتہا سے، جسے وہ دھیرے دھیرے سامنے لاتی ہے اور جب لاتی تب پتا چلتا ہے یہ بات تھی۔ جسے اشٹم کا چاند اپنا آدھا چھپائے رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ روز بروز ایک ایک پردے، دوپٹے، چولی، انگیا سب کو الگ ڈالتا جاتا ہے اور آخر میں ایک دن ایک رات پورنیما کے روپ میں آکر کیسی بے خودی ومجبوری، کیسی ناداری ولاچاری کے ساتھ اپنا سب کچھ لٹا دیتا ہے...''

منگل جب شراب کے نشے میں لڑکھڑاتا ہوا دروازے تک جاتا ہے اور پھر گھر کے باہر کا گھور اندھیرا دیکھ کر واپس آجاتا ہے تو سامنے:

''رانو کھڑی تھی، پونم کا چاند، جو بے صبر ہوکر آدھے سے پورا ہوگیا تھا۔ اور بادلوں کے لحاف وتوشک کو چیرتے پھاڑتے ہوئے نیچے زمین پر اتر آیا تھا۔''

''عورت کا حسنِ ثلاثہ منگل کے سامنے تھا جس سے گیہوں کی روٹی کھانے والا کوئی بھی مرد انکار نہیں کرسکا...اور بیچ میں لطیف سا پردہ...پھر اس حسن پر ایک انگڑائی ...سال کے باون ہفتے، ہفتے کے سات دن، دن کے آٹھ پہروں، گھنٹوں اور پلوں میں ایک ایسا لمحہ ضرور آتا ہے جب چاند لپک کر سورج کو سر سے پاؤں تک گہنا دیتا ہے۔''

ایک طویل جدوجہد کے بعد یہ ایک طرح سے شکتی کی جیت تھی۔ عورت کی فتح، جس نے اپنے مرد کو اپنے وجود میں تحلیل کرلیا تھا۔ شکست خوردہ سورج، ''منگل'' شب کے سامنے شرمایا اور بادل کے پردے سے منہ نکال کر اپنی زمین ''رانو'' کی طرف دیکھتے ہوئے مسکرانے لگا۔ شکتی کی اس بھرپور فتح کے موقع پر بیدی نے ہندستانی عورت کی روحانی عظمت اور سماجی بے بسی کے تضاد کو نظر انداز نہیں کیا۔ ایک طرف تو بے چارگی کی یہ کیفیت ہے:

''آج آسمان کے کوٹھے پر کوئی نادار اپنی محبت سے سرشار روتا کڑھتا ہوا اپنی پھٹی پرانی چادر اوڑھ کے سوگیا تھا۔''

اور دوسری طرف بڑی کی شادی کے سلسلے میں طاقت وعظمت کا یہ منظر:

''رانو ہاں کہے گی تو دنیا ئیں بس جائیں گی۔ اور اگر نہ کہے گی تو پرلے آجائے گی۔ مہاپرلے۔ جس میں کیا انسان اور کیا حیوان کیا پشو اور کیا پنچھی۔ کیا دھرتی اور کیا آکاش، سب ناش ہوجائیں گے۔ سمے کے پاس کوئی نوح نہ رہے گا اور

خدا کے پاس کوئی روح... شبد میں جھنکار نہ رہے گی، جیوتی میں پرکاش نہ رہے گا۔"

شروع میں میں نے کہا تھا کہ شیومت کے پیکروں کی وجہ سے پورے ناول کی معنوی فضا میں قتل و خون کی روایت بسی ہوئی ہے۔ تلوکے کے قتل اور جاترن کی عصمت دری کے بعد خونیں مناظر ایک کے بعد ایک سامنے آتے رہتے ہیں۔ منگل کو جب گھسیٹ کر شادی کے لیے لایا جاتا ہے تو "وہ لہولہان تھا۔" اسی طرح وصل کی رات بوتل کی چھینا جھپٹی میں رانو کے سر سے "خون کا فوارہ" بہہ نکلتا ہے۔ "ٹماٹر" جو کھایا نہیں جاسکا' تلوکے کی خون آلود لاش کی یاد دلاتا ہے۔ وصل کی رات کو پھر یہی ٹماٹر چینی کی ایک ٹوٹی ہوئی رکابی میں ملتا ہے "دل کی شکل کا ٹماٹر جو آٹھ حصوں میں کٹا پڑا تھا" آخری باب میں بڑی کی شادی کے بعد جب رانو مندر کی طرف ہاتھ اٹھا دیتی ہے تو اچانک محسوس ہوتا ہے۔ "جہاں کلس تھے وہیں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پھیلے اور گردن لٹکتی ہوئی نظر آئی۔"

(۳)

اوپر کے تجزیوں سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچا دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیومالائی ڈھانچا پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں۔ جبلتوں کے خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ بیدی کے ہاں کوئی واحد واقعہ واقعہ محض نہیں ہوتا۔ بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات کی نہ ٹوٹنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چونکہ ان کا سفر تجسیم سے تخئیل کی طرف، واقعہ سے لاواقعیت کی طرف، تخصیص سے تعمیم کی طرف اور حقیقت سے عرفانِ حقیقت کی طرف ہوتا ہے، وہ بار بار استعارہ، کنایہ اور دیومالا کی طرف جھکتے ہیں۔ ان کا اسلوب اس لحاظ سے منٹو اور کرشن چندر دونوں سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کرشن چندر واقعات کی سطح تک رہتے ہیں۔ منٹو واقعات کے پیچھے دیکھ سکنے والی نظر رکھتے تھے، لیکن بیدی کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ چلتے تو یہ بھی زمین پر ہیں، لیکن ان کا سر آکاش میں پاؤں پاتال میں ہوتے ہیں۔ بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گمبھیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دوہرے نہیں،

پہلو دار ہوتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی (Multidimensional) ہوتے ہیں جن کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی وازلی (Archetypal) ہوتا ہے۔ظاہر ہے ان کی تعمیر کاری میں زماں اور مکاں کی روایتی منطق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ایسے میں وقت کا لمحۂ موجود صدیوں کے تسلسل میں تحلیل ہو جاتا ہے، اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔ بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت اور آج کا مرد نہیں بلکہ اس میں وہ عورت اور وہ مرد شامل ہیں جو لاکھوں کروڑوں سال سے اس زمین کے شدائد جھیل رہے ہیں اور اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آرہے ہیں۔ بیدی کے پہلو دار استعاراتی اسلوب کی وجہ سے ان کے کرداروں کے مسائل اور ان کی محبت ونفرت، خوشیاں اور غم، دکھ اور سکھ، مایوسیاں اور محرومیاں نہ صرف انہیں کرداروں ہی کی ہیں، بلکہ ان میں ان بنیادی جذبات اور احساسات کی پرچھائیاں بھی دیکھی جاسکتی ہیں جو صدیوں سے انسان کا مقدر ہیں۔ یہ مابعد الطبیعیاتی فضا بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاصہ ہے۔

میں نے شروع میں کہا تھا کہ بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کے اولین نقوش اُن کی ابتدائی کہانیوں میں ڈھونڈنے سے مل جاتے ہیں۔ ان کا پہلا کامیاب استعمال ''گرہن'' میں کیا گیا تھا لیکن اس وقت بیدی کو ابھی اپنی اس قوت کا احساس نہیں تھا۔ آزادی کے بعد ''لاجونتی'' کی کامیابی نے یقیناً انہیں مزید اس راہ پر ڈالا ہوگا خواہ ایسا لاشعوری طور ہی پر ہوا ہو۔

''کوکھ جلی'' اگرچہ ۱۹۴۹ء میں شائع ہوئی لیکن اس کی اکثر کہانیاں آزادی سے پہلے کی ہیں، لیکن پہلی بار پوری طرح یہ اسلوب ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں کھل کر سامنے آیا۔ اس کے بعد تو جیسے بیدی نے اپنے آپ کو پالیا۔ یا انہیں اپنے اسلوب کی بنیادوں کا عرفان ہو گیا۔ ''ایک چادر میلی سی'' لگ بھگ اسی زمانے میں لکھا گیا۔ اس میں اور اس کے بعد بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کی قوت شفا کو واضح طور پر دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہاں آزادی کے بعد سب کہانیوں کے تجزیے کی گنجائش تو نہیں البتہ مختصراً چند اشارے کیے جاتے ہیں۔

''لاجونتی'' میں معنوی فضا کی توسیع کے لیے ''رامائن کی کتھا''، ''سیتا کے اغوا'' اور ''دھوبی کی حکایت'' سے مدد لی گئی ہے۔ ''جوگیا'' میں رنگوں کی حیثیت پہلو دار

استعاروں کی ہے اور ان احساسات اور کیفیات کو ابھارا گیا ہے جو رنگوں کے اثر سے طبیعت میں پیدا ہوتے ہیں۔ ''ببل'' میں عفت و عصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود ببل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچالیتا ہے۔ لمبی لڑکی میں گیتا کے سترہویں ادھیائے اور اس کے مہاتم کا تصور ملتا ہے جو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب دادی کی زندگی کی کشتی ''لمبی لڑکی'' کی شادی کے بعد کنارے آلگتی ہے۔ ''ٹرمینس سے پرے'' میں اچلا کا شوہر رام گڈ کری بیسویں صدی کا رام ہے جو بن باس یعنی دورے پر جاتے ہوئے اپنی سیتا یعنی اچلا کو راس رچانے کے لیے پیچھے اکیلا چھوڑ جاتا ہے۔ حجام الہ آباد میں سرسوتی کے سنگم کا لوک پتی جس نے حجامت بنا بنا کے سب کا حلیہ بگاڑ رکھا ہے، دراصل ہماری موجودہ سیاسی لیڈرشپ یا حکمراں طبقہ ہے۔ یہ غالباً بیدی کی واحد کہانی ہے جس میں استعارے کی باقاعدہ تکرار نے پوری کہانی کو علامتی رنگ دے دیا ہے۔ ''دیوالہ'' بھابی اور نند کے جنسی جذبات کی کہانی ہے جس میں بیدی نے شادی کے ادارے کے بارے میں بعض سوال اٹھائے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار آتش باز لڑکا شیتل ہے جو نہ صرف گوکل اشٹمی کے دن کرشن کی روایت کی پیروی میں رسم کی مٹکی پھوڑتا ہے بلکہ عملاً بھی ''مٹکی'' پھوڑتا ہے۔ ''یوکلپٹس'' کی اساطیری علامتیں عیسائیت سے ماخوذ ہیں۔ بیدی کی تازہ کہانیوں میں سے ''میتھن'' میں کھجوراہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے۔ اس میں جنس کو اکائی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مرد اور عورت جنس کے دو پہلو ہیں۔ توام۔ آپس میں جڑے ہوئے۔ جیمنی کا جڑواں ستاروں کا تصور یونانی اور مصری اساطیر میں بھی ملتا ہے لیکن اس کی ثنویت میں وحدت دیکھنا ہندستانی ذہن سے متعلق ہے۔ بیدی نے اپنے مخصوص انداز میں جنسی انجذاب کی وحدیت میں تخلیقِ کائنات کی مابعد الطبیعیاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی ہے وہ ان کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔

اس بات کی شکایت عموماً کی جاتی ہے کہ بیدی اب جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ جس طرح اوپر کے تجزیے سے یہ بات ثابت کی جا چکی ہے کہ دیومالا سے مدد لینے کا رجحان بیدی میں شروع سے تھا لیکن آزادی کے بعد یہ باقاعدہ طور پر ان کے فن کا حصہ بن گیا، اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ جنس کے بارے میں لکھنے کا مادہ بیدی میں پہلے سے تھا (''گرہن'' کی چودہ کہانیوں میں سے سات یعنی نصف کے مرکزی خیال کا جنس سے گہرا تعلق ہے) لیکن آزادی کے بعد اس نے

ایک بھرپور رجحان کی شکل اختیار کر لی ہے۔ یہ سوچنا غلط نہیں ہے کہ بیدی کو ہندستانی اساطیر و روایات کے ساتھ شروع ہی سے جو دلچسپی رہی ہوگی، وہ آزادی کے بعد کئی گنا بڑھ گئی ہے۔ انہیں ہندستانی ذہن کے تصورِ جنس کا بھی گہرا احساس رہا ہوگا۔ یہ سامنے کی بات ہے کہ قدیم ہندوستان کا تصورِ جنس سامی تصورِ جنس سے یا جدید مغربی تصورِ جنس سے بالکل مختلف چیز ہے۔ یہ بہت ہی آزادانہ، کھلا ڈلا اور بھرپور ہے، روح کی لطافت سے شاداب اور خون کی حدت سے تھرتھراتا ہوا۔ سامی تصور کی سخت گیری جو مجازی لگاؤ کو شجرِ ممنوعہ قرار دیتی ہے، یہاں نام کو بھی نہیں۔ بے شک جسمانی لذت اور حواس کی سرشاری اس کا نقطۂ آغاز ہے لیکن یہ کیفیت اس ہوسنا کی اور سفلہ پن کی طرف نہیں لے جاتی جو مغربی مزاج سے مخصوص ہے۔ جسمانی حسن کے آزادانہ اور بیباک اظہار کی وجہ سے یہاں عریانیت کے وہ معنی ہی نہیں، جن سے ہمارے موجودہ ذہن آشنا ہیں۔ شوشکتی اور وشنومت کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ یہ ہندوستان میں اساطیر کی دو اہم ترین روایتیں ہیں، اور دونوں میں جنس کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ شوشکتی کے سلسلے میں یونی اور لنگم کی پرستش کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ کرشن کی راس لیلا کا مرکز و محور بھی جنس ہے۔ ان دونوں میں فرق صرف اتنا ہے کہ شوشکتی کے تصور میں دراوڑی ذہن کی کھردری ارضیت کا پہلو نمایاں ہے اور کرشن کی راس لیلا یا سیتا اور رام کے تعلقات میں آریائی ذہن کی آسمانی لطافت کا پہلو نمایاں ہے۔ ان اساطیری تصورات کے علاوہ بیدی کے سامنے ہندستانی فنونِ لطیفہ کی روایتیں بھی رہی ہیں۔ ہندستانی مصوری، سنگ تراشی اور موسیقی میں جنس کا عمل دخل دنیا کی کسی بھی تہذیب سے کہیں زیادہ ہے۔ یہاں راگ راگنیاں بھی حسیناؤں کے پیکر میں ڈھل کر سامنے آتی ہیں۔ کھجوراہو یا کونارک کی سنگ تراشی ہو یا اجنتا ایلورا، باگھ اور ایرادتی کی مجسمہ سازی یا نقاشی، ہر جگہ جنس کا اظہار آزادانہ اور بھرپور طریقے پر ہوا ہے۔ اس میں لذت کا پہلو یقیناً ہے لیکن اس عظیم مسرت کے روپ میں جو انسان کو فطرت کا سب سے اہم عطیہ ہے۔ دراصل سارا معاملہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا ہے۔ ہندستانی روایت میں جنس کے جسمانی پہلو کو اس کے روحانی پہلو سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جاتا۔ یا پھر یوں کہا جا سکتا ہے کہ جنس کے جسمانی پہلو کی کچھ اس طرح سے تطہیر اور تقدیس کر دی گئی ہے کہ عریانیت عریانیت نہیں رہی۔ بیدی کے ہاں جنس کے ذکر کو اگر اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اس کی معنویت ہی بدل جاتی ہے۔

''یہ دنیا کتنی پیاری جگہ ہے جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم ''وہ'' سامنے بیٹھی ہے،

ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جس کی طرف کبھی واضح اور کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں۔"

"بیاہ شادی کے گیت جس کے لیے تعرّض اور بھٹوں میں جس کے لیے اینٹیں پکتی ہیں...اور سبھاؤں میں شور جس کے لیے بڑھتا ہی جاتا ہے، جسے اس کے بچوں کی ماں ہونا ہے، اس لیے وہ اس دھرتی کی طرح ڈرتی سمٹتی ہے، جس میں کسان آتا ہے، ہل کاندھے پر ڈالے، جس کا تیز اور تیکھا پھل ابھی ابھی کسی لوہار نے تیز آنچ والی بھٹی میں ڈھالا ہے...سر پر پگڑی باندھے، کلغی سجائے وہ راجا جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو الٹائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی مٹکی پھوٹ جائے گی، اور اس میں سے بڑے ہی صبر، بڑے ہی ایثار، بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہوگی۔ جس کے لیے اس کا عظیم "وہ" آتا ہے، ایک ہاتھ میں مقدس کتاب، دوسرے میں شراب لیے...تاریخ کے دھندلے ادوار میں وہ ان گنت گوپیوں سے کھیلا ہے، ان کے ساتھ بے شمار راسیں رچائی ہیں اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے، اور محبت اور بہیمیت۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تر و تازہ حسین و جمیل دوشیزہ کے بدن پر قبضہ جمائے گا، بار بار اپنائے گا، بے ہوش ہو جائے گا۔ اور وہ نہیں جانتا وہ محض ایک تنکا ہے، زندگی کے بحر زخار میں صرف ایک بہانہ ہے تخلیق کے اس لامتناہی عمل کو ایک بار چھیڑ دینے کا، ایک بار حرکت میں لے آنے کا، اور پھر بھول جانے کا..."

(لمبی لڑکی)

"موہن نے ہمیشہ عورت کو مایا کے روپ میں دیکھا تھا۔ وہ باہر سے اور اندر سے اور معلوم ہوتی تھی۔ اچھا اور برا، گناہ اور ثواب کبھی خوبصورت کبھی بدصورت طریقے سے آپس میں گھلے ملے ہوتے تھے۔ پھر جو عورت کپڑوں میں بھری پری دکھائی دیتی وہ دبلی نکلتی اور دبلی دکھائی دینے والی بھری پری ...اسے ہی تو مایا کہتے ہیں یا لیلا۔ مثلاً ایسی تندرست عورت جسے دیکھتے ہی گردے میں درد ہونے لگے، اس سے ڈرنا بے کار بات ہے اور ہڈیوں کے ڈھانچ سے الجھنے پہ اتنا بھی نفع نہیں ہوتا تھا جتنا کسی مزدور کو بیس سیر لکڑیاں کاٹنے سے۔ مایا جس کے بارے میں کہیں یہ ہاتھ نہ آئے گی وہی گردن دبائے گی، اور مایا کیا ہوتی ہے۔"

یہ لے شہوانی حدوں کو بھی چھو سکتی ہے لیکن کتھا سرت ساگر، ہتوا پدیش، شکاسپ تی، اور پرانوں کے سیکڑوں ہزاروں قصے کہانیوں میں شہوانیت کا وہ کون سا پہلو ہے جو بیان نہیں ہوا۔ ان میں عورت کی فطرت اور جسمانی مسرت کے سربستہ رازوں کو کھولنے کی مسلسل کوشش ملتی ہے۔ ہندوستان کے کلاسیکی ادبی سرمایے میں جو مخصوص بے باکی پائی جاتی ہے، وہ چٹخارے کے لیے یا محض اکسانے کے لیے نہیں، اس کا تعلق جسمانی مسرت کی باخبری سے ہے۔ بیدی کے ہاں جنس کا ذکر زیادہ تر اس لحاظ سے آتا ہے۔ جہاں معاملہ فطرت کے دل کی دھڑکنوں کو سننے، جسمانی کیف و سرور کے عظیم معمے کو سمجھنے، عورت اور مرد کے تعلقات کی بھول بھلیوں کے بھید کو جاننے اور کائنات میں اتصالِ باہمی کی پراسراریت کی گرہیں کھولنے کا ہو، وہاں جنس کے مختلف پہلوؤں کا ذکر کرنا ناگزیر ہے۔

(۴)

اب چند الفاظ بیدی کے اسلوب اور نئے افسانہ کی زبان کے بارے میں۔ نئے افسانہ میں براہِ راست اندازِ بیان سے بچنے اور زبان کو تخئیلی سطح پر استعمال کرنے کا رجحان عام ہوتا جا رہا ہے۔ مجموعی طور پر اس رجحان کو رمزیہ اندازِ بیان (Oblique Expression) کا رجحان کہا جا سکتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ان تینوں اسلوبیاتی روایتوں سے انحراف کرتا ہے جس کا ذکر میں نے مضمون کے شروع میں کیا تھا۔ یعنی پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ ان تینوں روایتوں کو مجموعی طور پر براہِ راست اندازِ بیان(Direct Expression) کی روایت کہا جا سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پرانے افسانہ نگاروں کے ہاں رمزیہ اندازِ بیان کی مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً احمد علی کا ''موت سے پہلے'' یا کرشن چندر کا ''غالیچہ''۔ لیکن ایسی مثالیں خال خال ہی ہیں جبکہ نئے افسانے میں رمزیہ اور تمثیلی اندازِ بیان نے غالب رجحان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ آزادی کے بعد جن افسانہ نگاروں نے براہِ راست اندازِ بیان سے رمزیہ اندازِ بیان کی طرف سفر کیا ہے، ان میں دو نام نہایت اہم ہیں: قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ اردو میں پہلی اساطیری کہانیاں بیدی نے لکھیں۔ بیدی کے ہاں اساطیر سے مدد لینے کا رجحان ''گرہن'' سے شروع ہوتا ہے جو سنہ ۴۲ یا اس سے پہلے شائع ہو چکی تھی جبکہ انتظار حسین ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اس طرف متوجہ ہوئے۔ ان کے مجموعے ''کنکری'' میں کوئی اساطیری انداز کی کہانی نہیں۔ البتہ سب سے پہلے حکایت اور داستان کے تمثیلی اسلوب کی بازیافت انتظار حسین نے کی۔ انتظار حسین کے اسلوب کو داستانی تمثیلی اسلوب کی توسیع کہہ سکتے ہیں، جبکہ بیدی کا اندازِ بیان اساطیری ہے۔

جدید افسانہ نگاروں میں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جنہوں نے براہ راست اندازِ بیان کے افسانہ

نگار ہوتے ہوئے بھی بعض افسانوں میں رمزیہ اندازِ بیان کو استعمال کیا۔ میری مراد رام لال کے افسانے ''آنگن''، جوگندر پال کے ''بازیافت''، اقبال مجید کے ''پیٹ کا کیچوا'' سے ہے۔ ان سے کچھ ہٹ کر اردو افسانہ میں اس وقت کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں بھی آرائش لفظی، رنگیں بیانی، مرصّع کاری اور تشبیہ سازی کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ میں نے اس سے پہلے جہاں تشبیہ اور استعارے کے فرق سے بحث کی تھی، اس کی وضاحت کر دی تھی کہ زبان کے تخئیلی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کم تر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے، اور استعارے کی لامحدود، دوسرے یہ کہ تشبیہ مشبہ بہ کے ساتھ آتی ہے اور اکثر و بیشتر اس کے ساتھ وجہِ شبہ اور حرفِ تشبیہ کا دُم چھلا لگا ہوا ہوتا ہے، جس سے نہ صرف طوالت اور لفاظی پیدا ہوتی ہے بلکہ اشاریت بھی مجروح ہوتی ہے۔ اردو افسانہ میں تشبیہ سے مزین نثر دراصل کرشن چندر کے اسلوب کی توسیع ہے۔ کرشن چندر کے ہاں پھر بھی ایک لطافت، نرمی اور توانائی ہے جبکہ ان لوگوں کے ہاں تشبیہ اور تکرار کی بھرمار سے نثر بے حد کثیف اور گاڑھی ہوگئی ہے اور افسوس اس بات کا ہے کہ ایسی گاڑھی نثر لکھنے والے سمجھتے ہیں کہ وہ زبان وادب کی خدمت کر رہے ہیں، اردو افسانے پر احسان فرمارہے ہیں۔ ایسے لوگوں میں اپنے گناہ بخشوائے ہوئے وہ افسانہ نگار بھی شامل ہیں، جنہیں افسانوی زبان کا سرے سے شعور ہی نہیں۔ لمبے لمبے جملے، رنگین اور نادر تشبیہیں، منظر نگاری کی بھرمار، تفصیل ہی تفصیل، جزئیات ہی جزئیات، الفاظ ہی الفاظ، ایسے افسانوں کو پڑھتے ہوئے سر پیٹ لینے کو جی چاہتا ہے۔ ادب بے شک الفاظ کا فن ہے لیکن الفاظ کو سلیقے سے برتنے کا، نہ کہ ان کا ڈھیر لگانے اور انہیں بے مصرف استعمال کرنے کا۔ زبان کے ایسے کرم فرماؤں کو اردو افسانہ کبھی معاف نہ کرے گا۔

ان کے مقابلے پر وہ افسانہ نگار ہیں جو سرے سے براہِ راست اندازِ بیان کے قائل ہی نہیں اور موجودہ دور میں افسانے کے لیے صرف رمزیہ علامتی یا تمثیلی اندازِ بیان ہی کو موزوں سمجھتے ہیں۔ میری مراد دیویندر اسر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، انور سجاد، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، بلراج کومل اور کمار پاشی جیسے افسانہ نگاروں سے ہے۔ یہ اردو افسانہ کی بلوغت کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ اب واضح معنی کے بجائے پوشیدہ معنی کی اہمیت تسلیم کر لی گئی ہے۔ یہ بھی طے ہے کہ جیسے جیسے افسانہ ترقی کرتا جائے گا رمزیہ اندازِ بیان کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

عام طور پر کہا جاتا ہے کہ اب افسانے کی زبان شاعری کی زبان سے قریب آگئی ہے، لیکن یہاں شاعری کی زبان سے کرشن چندر اور ان کی صف کے افسانہ نگاروں کی رومانی نثر مراد نہیں جو طرحدار تو ہے تہہ دار نہیں۔ جدید افسانے میں شاعری کی زبان سے وہ زبان مراد ہے جو شاعرانہ وسائل سے کام لیتی ہے یعنی کنایہ، استعارہ، علامت، تمثیل، اشاریت اور رمزیت سے۔ نیز اساطیر،

قدیم رسوم وعقائد اور لوک روایات سے مدد لے کر نئے نئے معنوی تلازموں کی دریافت کرتی ہے۔

آخر میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئے افسانہ نگار جب براہِ راست اندازِ بیان کی پرانی اسلوبیاتی روایت کو رد کر چکے ہیں تو رمزیہ اندازِ بیان کی نئی روایت کی بنیاد کس اردو پر رکھی جائے گی؟ پریم چند کی زبان تو ارتقائی سفر میں پیچھے رہ گئی ہے۔ کرشن چندر کی زبان کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ان دونوں کے بعد منورہ جاتے ہیں یا پھر بیدی۔ بیدی کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اتنا منفرد ہے کہ اس کی پیروی نہ کسی سے ہوئی ہے نہ ہو سکتی ہے۔ اس لیے نہیں کہ اس کی بنیاد استعارہ یا اساطیر پر ہے (کیونکہ یہ بات تو ان میں اور اکثر جدید افسانہ نگاروں میں وجہِ اشتراک ہے) بلکہ اس لیے کہ بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے Mainstream سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔ اس طرح لے دے کے فقط منورہ جاتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ منٹو کی زبان بنیادی اردو سے قریب ہونے کی وجہ سے سب سے زیادہ قابلِ قبول ہے۔ یہاں زبان اور اسلوب کے فرق پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ اسلوب کی دو پرتیں ہوتی ہیں۔ پہلی اظہار کی پرت (Level of Expression) اور دوسری معنیاتی پرت (Level of Discourse)۔ جہاں تک رمزیہ اندازِ بیان کی پہلی پرت کا تعلق ہے یعنی اظہار کا تو لامحالہ منٹو کی زبان بنیاد کا کام دے گی۔ لیکن معنیاتی پرت تو لفظ کے پوشیدہ معنی پر زور دینے، استعارہ، کنایہ، علامت اور اساطیر سے مدد لینے اور زبان کے زیادہ سے زیادہ تخلیقی استعمال سے تیار ہوگی۔ اس سلسلے میں منٹو سے زیادہ مدد نہیں ملے گی، سوائے "پھندنے" کے، کیونکہ ان کا عام اسلوب تو بہر حال براہِ راست اندازِ بیان کی ذیل میں آتا ہے۔ البتہ معنیاتی تہہ داری، استعاراتی گہرائی اور اساطیری روایتوں کے لامحدود خزینوں سے استفادے کی بیدی کی دکھائی ہوئی راہ ہمیشہ روشن رہے گی۔

گوپی چند نارنگ

سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ

اُردو شاعری کا ایک تخلیقی رجحان

(۱)

راہِ حق پر چلنے والے جانتے ہیں کہ صلوٰۃ عشق کا وضو، خون سے ہوتا ہے، اور سب سے سچی گواہی خون کی گواہی ہے۔ تاریخ کے حافظے سے بڑے سے بڑے شہنشاہوں کا جاہ وجلال، شکوہ و جبروت، شوکت وحشمت سب کچھ مٹ جاتا ہے، لیکن شہید کے خون کی تابندگی کبھی ماند نہیں پڑتی۔ بلکہ کبھی کبھی تو جب صدیاں کروٹیں لیتی ہیں اور تاریخ کسی نازک موڑ پر پہنچتی ہے تو خون کی سچائی پھر آواز دیتی ہے اور اس کی چمک میں نئی معنویت پیدا ہو جاتی ہے۔ خون کی سچائی قائم ودائم ہے اور یہ ثقافتی روایت میں موجود بھی رہتی ہے۔ لیکن اس کی آواز کانوں میں اسی وقت آتی ہے جب قوموں کا ضمیر بیدار ہوتا ہے۔ تاریخ آرائشِ جمال میں مصروف رہتی ہو یا نہیں، لیکن نقاب میں ماضی کا آئینہ دائم پیشِ نظر رہتا ہے۔ جب جب خیر و شر اور حق و باطل کی آویزش و پیکار میں مُعاشروں کو نئے مطالبات اور نئی ہولناکیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے یا جبر و استبداد، ظلم اور بے مہریوں کا کوئی نیا باب وَا ہوتا ہے تو معاشرے یادوں کے قدیم دفینوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور تاریخی روایتوں نیز ثقافتی لاشعور کے خزینوں سے حرکت وحرارت کا نیا ساز وسامان لے کر فکر وعمل کی نئی راہوں کا تعین کرتے ہیں۔ حق کوشی کی راہوں کی حنابندی شہیدوں کے خون سے ہوتی ہے۔ مختلف تہذیبوں میں اس کی مختلف مثالیں اور سلسلے ہیں۔ ہر مثال اپنی جگہ اہم اور لائقِ احترام ہے لیکن اسلام کی تاریخ میں بالخصوص اور انسانیت کی تاریخ میں بالعموم کوئی قربانی اتنی عظیم، اتنی ارفع، اور اتنی مکمل نہیں ہے جتنی حسینؓ ابن علی کی شہادت، جو کارزارِ کرب وبلا میں واقع ہوئی۔ پیغمبرِ اسلام محمد مصطفیٰ ﷺ کے نواسے اور سیدۃ النسا فاطمہ زہراؑ اور حضرت علی مرتضیٰ کے جگر گوشے حسینؓ کے گلے پر جس وقت چھری پھیری گئی اور کربلا کی سرزمین ان کے خون سے لہولہان ہوئی تو درحقیقت وہ خون ریت پر نہیں گرا بلکہ سنتِ رسول اور دینِ ابراہیمی کی بنیادوں کو ہمیشہ کے لیے سینچ گیا۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ خون ایک ایسے نور میں تبدیل ہو گیا جسے نہ کوئی تلوار کاٹ سکتی ہے نہ نیزہ چھید سکتا ہے اور نہ زمانہ مٹا سکتا ہے۔ اس نے مذہب اسلام کو جس کی حیثیت اس وقت ایک نوخیز پودے کی سی تھی، استحکام بخشا اور وقت کی آندھیوں سے ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا۔

اس فقیدُ المثال شہادت کے کئی ابعاد اور کئی جہات ہیں۔ لیکن خالص انسانی نقطۂ نظر

سے غور کریں تو بھی بعض امتیازات بے حد اہم سامنے آتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ گویا مشیت ایزدی نے حسین ابن علی کو خلق ہی اس لیے کیا تھا کہ نبی آخرالزماں رسول اکرم کا نواسہ اور ان کی اکلوتی بیٹی فاطمہ زہرا اور چچازاد بھائی علی مرتضیٰ کا لخت جگر راہِ حق میں سر کٹائے اور ایسی قربانی دے جس کی کوئی نظیر دنیا کی تاریخ میں نہ ہو۔ غور فرمایئے پیغمبر اسلام کے وصال کے تیس ۳۰ برس کے اندر ۴۰ھ میں حضرت علی مسجد کوفہ میں نمازِ صبح کے وقت جب وہ سربسجود تھے، قتل کر دیے جاتے ہیں۔ دس برس کے اندر اندر ۵۰ھ میں ان کے بڑے بیٹے امام حسن کو زہر دے کر شہید کر دیا جاتا ہے۔ امیر معاویہ اور ان کے بعد یزید کے خلافت سنبھالنے کے بعد اسلام کی کشتی بھنور میں پھنس چکی ہے۔ یوں آخری امتحان کی گھڑی لمحہ بہ لمحہ قریب آ رہی ہے اور حسین خود کو درجہ بدرجہ اس کے لیے تیار کرتے ہیں۔ وہ ایک فاسق و فاجر حکمران کے ہاتھ پر بیعت کر کے اصولوں پر مصالحت کے لیے تیار نہیں ہوتے۔ لیکن گفت و شنید سے معاملے کو سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں اور خوں ریزی سے بچنے کی ہر ممکن تدبیر کرتے ہیں۔ یہی کوشش انھیں مدینے سے مکے لے جاتی ہے۔ لیکن جب مکّہ میں بھی بچاؤ کی صورت نظر نہیں آتی تو اگرچہ عین حج کا موقع ہے، وہ مکّہ سے بھی کوچ کرتے ہیں۔ راستے میں ان کو اپنے چچازاد بھائی مسلم بن عقیل کی جن کو اپنا نمائندہ بنا کر کوفہ بھیجا تھا، شہادت کی خبر کوفیوں کے انحراف سے ملتی ہے، اور سپاہِ شام کی آمد کی اطلاع بھی ملتی ہے، بالآخر جب کوئی راہِ پناہ نہیں رہتی تو کربلا میں پڑاؤ ڈال دیتے ہیں۔ دَربدری، بے گھری اور بے زمینی کے سارے حوالے دراصل انھیں کیفیتوں سے آتے ہیں۔ یہ سارا سفر، منزلیں اور واقعات دراصل درجے ہیں، عزم و استقلال کو مضبوط سے مضبوط تر بنانے کے حتیٰ کہ سچائی کا وہ آخری لمحہ آ جاتا ہے جب سروں کے چراغ ہتھیلیوں پر روشن ہو جاتے ہیں۔

ان انتہائی دردناک واقعات کے تاریخِ انسانی میں بے مثال ہونے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ حسین ابن علی کے ساتھ اس قربانی میں پورا خاندان، ایک پوری جماعت اور ایک پورا قافلہ شریک تھا، جن میں سے ہر فرد راہِ حق میں اپنا سب کچھ لٹانے کو عین شہادت سمجھتا تھا۔ ۹ محرم کو جب شمر اس حکم کے ساتھ کربلا میں وارد ہوتا ہے کہ اب مزید مہلت نہ دی جائے گی تو حسین صرف رات بھر کا وقت مانگتے ہیں۔ نمازِ مغرب کے بعد وہ ساتھیوں کو خوشی سے اجازت دیتے ہیں کہ رات کے پردے میں جس کا جی چاہے چلا جائے۔ وہ شمع گُل کر دیتے ہیں اور چہرے پر رومال ڈال لیتے ہیں تاکہ جانے والوں کو شرمندگی نہ ہو۔ چند لوگ چلے بھی جاتے ہیں۔ تاہم ستر بہتر جاں نثار بچ رہتے ہیں۔ ان سرفروشوں میں ضعیف بوڑھے بھی ہیں، نوعمر لڑکے بھی، نوجوان بھی، معصوم بچے بھی اور خاندان کی محترم خواتین بھی۔ ان میں سے ہر شخص اس عظیم الشان قربانی میں شریک ہونے کو اپنا شرف سمجھتا ہے اور آخری دم تک سچ کی گواہی دیتا ہے۔

تیسرے یہ کہ یہ عظیم الشان قربانی کسی عام قبیلے کی نہیں، آلِ رسول کی تھی۔ حسین ابن علی

کو بعض عزیزوں نے جن میں اُن کے سوتیلے بھائی ابن حنیفہ، اور حضرت زینب کے شوہر بھی تھے، روکنے کی ہر ممکن کوشش کی، اُن کا اصرار تھا کہ کم از کم عورتوں اور بچوں کو ساتھ نہ لے جائیں، لیکن حسین کی بہنوں نے احتجاج کیا کہ نانا کی امت اور اس کے دین کو بچانے اور اس کی راہ میں قربانی دینے کا حق انھیں بھی ہے۔ یوں اس مقدس کنبے کے افراد اپنے خون کے ہر قطرے سے دعوتِ حق کی توثیق کرتے ہیں۔ وہ نو دس برس کے دو بھانجے عون و محمد ہوں، تیرہ چودہ برس کا بھتیجا قاسم ہو، اٹھارہ برس کا بیٹا علی اکبر ہو، بتیس برس کا بھائی عباس یا دودھ پیتا بچہ علی اصغر ہو، سب ایک کے بعد ایک برچھیاں اور تیر کھاتے ہیں اور شہید ہو جاتے ہیں۔ غور طلب بات یہ ہے کہ وہی حسین ابنِ علی جو اسلام کی مقدس ترین ہستی رسول اکرم ﷺ کی چہیتی اولاد فاطمۂ زہرا سیدۂ بتول کے جنے تھے، اور اُن کے گودوں کھیلے اور لاڈوں پالے تھے اور خود نبی اکرم، نانا ہونے کے ناتے جن کے ناز اٹھاتے ہوں گے، ان کے سامنے نہایت بے دردی سے، ان کے بیٹوں، بھائیوں، بھانجوں اور بھتیجوں کو قتل کیا گیا، بھوکا پیاسا رکھا گیا، کیا کیا اذیتیں نہ دی گئیں اور پھر جب اسی گردن کو جس پر رسول اللہ کے بوسوں کے مقدس نشان ہوں گے، انتہائی سفاکی اور بے رحمی سے تپتی ریت پر کاٹا گیا، لاش کی بے حرمتی کی گئی اور اس کو گھوڑوں سے پامال کیا گیا تو آسمان بھی خون کے آنسو کیوں نہ رویا ہوگا، اور زمین کا سینہ بھی کیوں نہ شق ہو گیا ہوگا۔

چوتھے یہ کہ یہ خالصتاً حق و باطل کا معرکہ تھا۔ اس میں دور دور تک کسی طرح کی کوئی مادی آلائش نہ تھی۔ کہاں یزید کی طاقت و حشمت اور ہزاروں کا لشکر اور کہاں نحیف و نزار حسین اور اہلِ بیت کا مختصر سا قافلہ جو ۲؍محرم کو کربلا کے میدان میں یزیدی فوجوں سے گھر گیا۔ تمام راستے بند کر دیے گئے۔ اور یزید کی بیعت پر اصرار کیا جانے لگا۔ ۷؍محروم کو دریائے فرات پر پہرہ بٹھا دیا گیا اور امام حسین اور ان کے رفقا پر پانی بند کر دیا گیا۔ ۸؍محرم کو عمرو بن سعد نے پھر بیعت کے لیے کہلوایا۔ امام حسین کے استقلال میں اب بھی فرق نہ آیا۔ آپ نے بیعت سے صاف انکار کر دیا، اور کہا کہ میں مکّے یا مدینے واپس جا کر گوشہ نشین ہو جاؤں گا، یہ بھی ممکن نہ ہو تو یزید کی سلطنت سے نکل کر ہندوستان یا کسی اور ملک میں جا رہوں گا۔ لیکن ان میں سے کوئی بات منظور نہ کی گئی، اور ۹؍محرم کو شمر گورنر کوفہ ابن زیاد کا حکم لے کر پہنچا کہ یا تو امام حسین سے یزید کی بیعت لی جائے یا ان کا سر لایا جائے۔ ۹؍کی شب آپ نے اپنے رفقا کے ساتھ عبادت میں گزاری۔ حتیٰ کہ صبح کا آفتاب اپنے خونیں چہرے کے ساتھ نمودار ہوا۔ موت کا بھیانک منظر سب کی آنکھوں کے سامنے تھا، لیکن کیا مجال کہ کسی کے بھی پائے استقلال میں لغزش آئی ہو۔

پانچویں یہ کہ یہ المناک سانحہ شہادت کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتا بلکہ اس کی دلدوزی اور اذیت و اندوہ ناکی کا سلسلہ، اصل سانحے کے بعد بھی جاری رہتا ہے۔ شہیدوں کی لاشوں کو گھوڑوں سے پامال کیا جاتا ہے، عورتوں کے سروں سے چادریں کھینچی جاتی ہیں اور خیموں میں آگ لگا دی

جاتی ہے۔ شہیدوں کے سروں کو نیزوں پر چڑھا کر آگے آگے رکھا جاتا ہے۔ عرب کے شریف ترین خاندان کی غیرت مند بیبیوں کو بے مقنع و چادر اونٹوں کی ننگی پیٹھ پر بٹھایا جاتا ہے اور حسین کے بیمار بیٹے سید سجاد زین العابدین کو پُر خار راستوں سے پیدل چلنے پر مجبور کیا جاتا ہے، غرض انتہائی شقاوت اور ذلّت خواری سے یہ قافلہ کوفہ اور پھر دمشق لے جایا جاتا ہے۔ اس دوران اہلِ حرم اور بالخصوص امام کی بہن حضرت زینت ایسی پر اثر تقریریں کرتی ہیں کہ اہلِ عرب کے دل ہل جاتے ہیں اور باطل کا پردہ فاش ہو جاتا ہے۔

حسین ابن علی کی اس بے مثال شہادت نے اسلام کے فلسفۂ جہاد و قربانی کی جس روایت کو روشن کیا اس کا گہرا اثر ادبیات پر بھی پڑا۔ زیرِ نظر مضمون میں اس کی معنویت اور مضمرات کے بارے میں جو کچھ بھی عرض کیا جائے گا وہ ادب ہی کے حوالے سے ہوگا۔

برصغیر میں اردو زبان جس وقت ابھی اپنی ابتدائی منزلیں طے کر رہی تھی، بعض علاقائی بولیوں اور لوک روایتوں میں ان دردناک واقعات کا عوامی اظہار ہو رہا تھا۔ سرائیکی، سندھی، پنجابی، برج، اودھی، دکھنی اور بہت سی دوسری لوک روایتوں میں ایسا ذخیرہ ملتا ہے جس میں خون کے آنسوؤں کی آمیزش ہے۔ اردو میں صنفِ مرثیہ کے باقاعدہ وجود میں آنے سے پہلے، دَہے، نوحے وغیرہ پڑھے جاتے تھے۔ دکھنی اردو میں چومصرع مرثیوں کا رواج تھا۔ پھر شمالی ہندوستان میں دو مصرعے چومصرعے مرثیے اور نوحے یا سوز و سلام کہے جاتے رہے۔ ان کا مقصد مصائب اہلِ بیت کا بیان اور عقیدت و احترام کے درد و غم کے جذبات کا اظہار تھا۔ پھر میر ضمیر اور میر خلیق نے اس کو شعری اظہار کی سطح دی اور اس کے لیے مسدس کو اپنایا۔ مرثیے کے لیے مثنوی اور غزل کی ہیئت کو بھی برتا گیا۔ سلام و نوحے، غزل کی ہیئت میں لکھے جاتے ہیں۔ قصیدے اور رباعی کا دامن بھی ان مضامین سے خالی نہیں۔ لیکن مسدس مرثیے سے مخصوص ہو گیا۔ اور انیس و دبیر نے اس صنف کو ایسی ترقی دی اور اپنے شعری کمالات کی ایسی دھاک بٹھائی کہ ان کے بعد پھر کسی کو ایسی بلندی نصیب نہ ہوئی۔ مرثیہ انیس دبیر کے بعد بھی لکھا جاتا رہا اور آج بھی لکھا جا رہا ہے۔ مرثیہ اردو شاعری کی ایسی جہت کو پیش کرتا ہے جس کی نظیر غالباً اتنے بڑے پیمانے پر دوسری زبانوں میں نہیں ملے گی۔ اُردو ادب کی اصناف کا کوئی مطالعہ، صنفِ مرثیہ کے فروغ اور ارتقا کے مطالعے کے بغیر مکمل ہی نہیں ہو سکتا۔ اردو شاعری کی شاید ہی کوئی تاریخ ہو جس میں مرثیے کا ذکر نہ ہو۔ لیکن زیرِ نظر مضمون میں ''رثائی ادب'' یعنی جوازِ روئے روایت رثائی ادب قرار پاتا ہے، اس سے سروکار نہیں۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ موجودہ عہد میں نئے معنیاتی تقاضوں کے تحت شہادت حسین کا تاریخی حوالہ رسمی رثائی ادب سے ہٹ کر عام اردو شاعری میں بھی پرورش پا رہا ہے اور پچھلی تین چار دہائیوں سے ایک نئے اظہاری اور شعری رجحان کی صورت اختیار کر رہا ہے جو اپنی جگہ بے حد اہمیت و معنویت کا حامل ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ موجودہ عہد کی شاعری میں یہ تاریخی حوالہ، جن نئے معنیاتی مضمرات

کے ساتھ ابھر رہا ہے، اس نوع کا تقاضا ''رثائی شاعری'' سے کیا بھی نہیں جا سکتا۔ بے شک رثائی ادب میں دوسری جہات بھی کارفرما ہو سکتی ہیں، لیکن وہاں بنیادی محرک اہلِ بیت کے مصائب کا بیان ہے، جب کہ عام شاعری میں بنیادی محرک کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ عام شاعری میں بنیادی حوالہ آتا تو ہے مذہبی تاریخی روایت ہی سے، لیکن اس میں تہ در تہ استعاراتی اور علامتی توسیع ہو جاتی ہے۔ اس طرح اس میں ایک عالم گیر آفاقی معنویت پیدا ہو جاتی ہے، جس کا اطلاق تمام انسانی برادری کی عمومی صورتِ حال پر اور موجودہ عہد میں جبر و تعدی اور استبداد و استحصال کے خلاف نبرد آزما ہونے یا حق و صداقت کے لیے ستیزہ کار ہونے کی خصوصی صورتِ حال پر بھی ہو سکتا ہے۔ یہ بات ایک مثال کے ذریعے واضح ہو جائے گی۔ حضرت مسیح کا مصلوب ہونا عیسائیت کی تاریخ کا مرکزی نقطہ ہے اور عیسائیت میں اس کی مذہبی اہمیت ہے، لیکن صلیب کا تصور آج صرف عیسائیت تک محدود نہیں، بلکہ دوسری عالمی روایتوں میں بھی صلیب کا تصور علامتی نوعیت سے دکھ سہنے اور دکھ جھیلنے کی انسانی صورت حال کے وسیع معنی میں ہر جگہ ملتا ہے۔ فنکار اپنے تخیل میں آزاد ہے، اس کے ذہن و شعور کا بنیادی سرچشمہ اکثر و بیشتر اس کی اپنی مذہبی ثقافتی روایتیں ہی ہوا کرتی ہیں، لیکن چونکہ فن خود حقیقت کی نئی تخلیق ہے، فنکار یا شاعر تاریخ کی عظیم روایتوں کی بازیافت بھی کرتا ہے اور ان سے نیا رشتہ بھی جوڑتا ہے، نیز پرانی سچائیوں کو نئی روشنی میں بھی پیش کرتا ہے جس کی اُس کے عہد کو ضرورت ہوتی ہے۔ ادھر کئی برسوں سے میں برابر محسوس کر رہا ہوں کہ سانحۂ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کے حوالے سے جدید اردو شاعری میں ایک نیا تخلیقی رجحان فروغ پا رہا ہے جو معنیاتی اعتبار سے بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن ہنوز اردو تنقید نے اس پر توجہ نہیں کی۔ زیرِ نظر مضمون کا مقصد یہی ہے کہ اس نئے شعری رجحان کے آغاز و ارتقا کی نشاندہی کی جائے اور امکانی حد تک اس کے اسلوبیاتی پیرایوں اور ساختیاتی نیز معنیاتی مضمرات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ یہ خاصا وقت طلب اور پھیلا ہوا کام ہے اور اس کو ایک مضمون میں سمیٹنا خاصا مشکل ہے۔ تاہم میری امکانی کوشش ہوگی کہ کوئی ضروری پہلو نظر انداز نہ ہو۔

(۲)

واقعۂ کربلا کے تاریخی حوالے کا استعاراتی اظہار غزل کی کلاسیکی روایت میں یقیناً ڈھونڈا جا سکتا ہے اور اس کی تلاش سعیِ لاحاصل نہ ہوگی۔ میر تقی میر کا شعر اس کا بیّن ثبوت ہے:

شیخ پڑے محراب حرم میں پہروں دوگانہ پڑھتے رہو
سجدہ ایک اس تیغ تلے کا اُن سے ہو تو سلام کریں

یہاں تیغ سے مراد حسنِ محبوب بھی ہو سکتا ہے جو کشتی ہے یا چشم و ابروئے محبوب جس کے وار سہہ کر شخصیت مکمل ہوتی ہے، لیکن پہلے مصرعے میں شیخ، محرابِ حرم، دوگانہ کچھ اور ہی فضا پیدا کرتے ہیں نیز ''پہروں دوگانہ پڑھتے رہو'' میں اس ظاہرداری پر جو باطنی اقدار سے خالی ہو، ہلکا سا طنز بھی ہے۔

اب دونوں مصرعوں کو ملا کر پڑھیے، تو تیغ تلے کا سجدہ اور سلام کسی اور ہی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اگر چہ پورے شعر میں واقعۂ کربلا یا اس کے کسی محترم کردار کا کوئی ذکر نہیں، لیکن ظاہر داری اور تیغ تلے کا سجدہ سلام کرنے سے جس تضاد کی فضابندی ہوئی ہے، اس میں ذہن معاً اُسی تاریخی واقعے کی طرف راجع ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کرشمہ فن کے رمزیہ اور ایمائی رشتوں کی بدولت قائم ہوتا ہے۔

انھیں ایمائی رشتوں کی روشنی میں ذرا ذیل کے اشعار بھی ملاحظہ فرمایئے:

دست کش نالہ، پیش رَو گریہ
آہ چلتی ہے یاں علم لے کر

زیرِ شمشیرِ ستم میر تڑپنا کیسا
سر بھی تسلیم محبت میں ہلایا نہ گیا

اپنے جی ہی میں نہ آئی کہ پئیں آبِ حیات
ورنہ ہم میر اسی چشمے پہ بے جان ہوئے

ؤا اس سے سرِ حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلقِ بُریدہ ہی سے تقریر کریں گے

اس دشت میں اے سیل سنبھل ہی کے قدم رکھ
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

بظاہر یہ عشقیہ شاعری کے اشعار ہیں، لیکن کیا ان اشعار کی امیجری پر تاریخ کی پرچھائیں پڑتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ پہلے شعر میں نالہ، گریہ، آہ، غزلیہ شاعری کے عام لفظ ہیں، لیکن ان کا ایک ساتھ آنا، اور علم کے ساتھ آنا کیا تصویر پیش کرتا ہے۔ دوسرا شعر حد درجہ عمومیت لیے ہوئے ہے اور تغزل کے رنگ میں رچا ہوا ہے۔ اس میں کوئی لفظ ایسا نہیں جس سے کسی طرح کی تخصیص قائم ہو۔ لیکن جتنا ہی یہ شعر اپنے حوالۂ فیضان کے اعتبار سے مبہم ہے، اتنا ہی اپنی تاثیر اور دردمندی میں بے پناہ ہے۔ اس نوع کے اشعار کے بارے میں قطعیت سے کچھ کہنا جمالیاتی حُسن کاری کے تقاعل کے بھی خلاف ہے۔ تیسرے شعر میں فرات اور پیاس کے اَن کہے حوالے سے معنی در معنی کا جو پہلو دار نظام قائم ہو گیا ہے، ذوقِ سلیم اس کو بخوبی محسوس کر سکتا ہے۔ چوتھے شعر کا

انتخاب/ سر جائے/ کی وجہ سے نہیں بلکہ/ ہم حلقِ بُریدہ ہی سے تقریر کریں گے/ کی وجہ سے کیا گیا ہے۔ غور فرمائیے کیا امیجری ہے اور کیا اثر اس سے مرتب ہوتا ہے۔ یہ اشارہ شہادت کے بعد کی روایت سے ماخوذ ہے۔ روایت لوک ورثہ کا حصہ ہوتی ہے اور اس کا تعلق شعور سے زیادہ لاشعور سے ہوتا ہے۔ شاعری میں اس کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ پانچواں شعر بھی لطف واثر میں کم نہیں۔ سیل یا سیلِ گریہ یا سیلاب کا مضمون میر کے یہاں عام ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں/ ہر سمت کویاں دفن مری تشنہ لبی ہے/ کہہ کر میر نے کچھ اور ہی معنویت اور کیفیت پیدا کی ہے۔ بہر حال یہ سب عشقیہ شاعری کے دردمند اشعار ہیں، لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ان میں بعض اظہاری اور معنیاتی عناصر اپنی تخلیقی غذا اس تاریخی روایت سے حاصل کرتے ہیں جو صدیوں سے ثقافتی سائیکی میں جذب ہوگئی ہے۔

غرض غزل کے اس نوع کے اشعار میں اس تاریخی واقعے کے استعاراتی ابعاد کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ کلاسیکی عہد میں اِس معنیاتی نظام کا بنیادی ساختیہ ظاہر داری اور باطنیت کی ٹکر تھا۔ وہ طبقہ جو اقتدار پر قابض تھا، طاقت وہوس کے نشے میں ریاکاری و منافقت کا شکار تھا۔ اس کے مقابلے میں عوامی طبقہ تھا، جو باطنی اقدار یعنی پاکیزگی نفس اور عشق و خیر و خدمتِ خلق کو اصل مذہب گردانتا تھا۔ ظاہر پرستی اور باطنیت کی آویزش پورے عہدِ وسطیٰ میں ملتی ہے۔ انیسویں صدی میں برِ صغیر کی نشاۃ الثانیہ اور عہدِ جدید میں داخل ہونے کے بعد بالخصوص سیاسی المیہ ۱۸۵۷ء کے بعد عہدِ وسطیٰ کا ظاہر داری اور باطنیت کی آویزش کا روحانی ساختیہ ایک نئے سیاسی سماجی ساختیے کو راہ دیتا ہے۔ اب اس حق و باطل یا خیر و شر کے معنی بدل جاتے ہیں۔ چنانچہ غیر ملکی استحصالی قوتیں یا برطانوی سامراج اب باطل یا شر ہے اور اس کے خلاف ستیزہ کاری یا جدوجہد کرنا عینِ حق اور خیر ہے۔ یوں تو اردو شاعری میں یہ احساس انیسویں صدی ہی سے ملنے لگتا ہے، لیکن صحیح معنوں میں سرسیّد، حالی اور آزاد کے بعد راہ ہموار ہوجاتی ہے۔ البتہ اس نوع کے اظہارات میں پورا شعوری حوصلہ کہیں بیسویں صدی کے اوائل میں جا کر پیدا ہوتا ہے، اور اس احساس کو جو چیز مہمیز کرتی ہے وہ تحریکِ خلافت ہے۔ ۱۹۱۱ء میں جب جنگ بلقان چھڑی تو ہندوستانیوں کے زخم تازہ ہوگئے اور وہ بہت بے چین ہوگئے۔ ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگ عظیم شروع ہوئی تو اس میں ترکی، جرمنی کے ساتھ تھا، چنانچہ جنگ ختم ہونے کے بعد برطانیہ نے ایشیائے کوچک میں ترکی کے مقبوضات فرانس اور انگلستان میں تقسیم کر لیے۔ اس سے پورے ہندوستان اور بالخصوص مسلمانوں میں شدید برہمی پھیل گئی اور تحریکِ خلافت اور ترکِ موالات شروع ہوئی۔ مولانا محمد علی جوہر اس تحریک کے قائدین میں تھے۔ اُن کا شعری ذوق بہت رَچا ہوا اور بالیدہ تھا۔ اگر چہ وہ شاگرد داغ کے تھے لیکن سیاسی شاعری میں حسرت موہانی سے متاثر تھے۔ انھوں نے کئی بار قید و بند کی صعوبتیں جھیلیں۔ جیل سے ان کا کلام جیلر کی مہریں لگ کر باہر آتا تھا، اور شائع ہوتے ہی بے حد مقبول ہو جاتا تھا۔ ان کی اسی زمانے کی ایک

غزل ہے:

دورِ حیات آئے گا قاتل قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری تری انتہا کی بعد

اسی غزل کا شعر ہے:

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

یہ شعر شائع ہوتے ہی زبان زد خاص و عام ہو گیا۔ یہ خارج از امکان نہیں کہ بعد کی غزل پر اس کا کچھ نہ کچھ اثر ضرور مرتب ہوا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں مولانا محمد علی جوہر نے دیکھتے ہی دیکھتے اپنی تحریر و تقریر اور عبارت و اشارت سے قوت و توانائی کی ایسی آگ بھڑکا دی کہ پوری تحریکِ آزادی میں خود اعتمادی کی ایک نئی لہر دوڑ گئی۔

جہاں تک نظم کا تعلق ہے، واقعۂ کربلا اور شہادت حسین کی نئی معنویت کی طرف سب سے پہلے اقبال کی نظر گئی، اور اس کا پہلا بھرپور تخلیقی اظہار اقبال کے فارسی کلام میں ملتا ہے۔ اقبال کی اردو شاعری کی مثالیں بہت بعد کی ہیں۔ بال جبریل ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی۔ رموزِ بے خودی البتہ ۱۹۱۸ء میں منظر عام پر آ چکی تھی۔ اس میں ''در معنی حریت اسلامیہ و سرّ حادثۂ کربلا'' کے عنوان سے جو اشعار ہیں، یقیناً ان کو اس نئے معنیاتی رجحان کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے۔ یہ بات بھی بعید از قیاس نہیں کہ خود مولانا محمد علی جوہر اس معاملے میں اقبال سے متاثر رہے ہوں، کیونکہ اقبال کے فارسی کلام کی مثالیں تو یقیناً مولانا کی زندگی ہیں (مولانا کا انتقال ۱۹۳۱ء میں ہوا) اور اس میں شک نہیں کہ اقبال کا اثر نہایت ہمہ گیر اور وسیع تھا۔ رموزِ بے خودی میں ''در معنی حریت اسلامیہ و سر حادثۂ کربلا'' سے متعلق اشعار رکنِ دوم میں آئے ہیں، جہاں شروع کا حصہ رسالتِ محمدیہ اور تشکیل و تاسیس حریت و مساوات واخوتِ نبی نوع آدم کے بارے میں ہے۔ اس کے بعد اخوتِ اسلامیہ کا حصہ ہے، پھر مساوات کا، اور ان کے بعد حریت اسلامیہ کے معنی میں سر حادثۂ کربلا بیان کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ حادثۂ کربلا کا ذکر اسلام کی بنیادی خصوصیات گنواتے ہوئے آیا ہے۔ اس حصے میں شروع کے کچھ اشعار عقل و عشق کے ضمن میں ہیں، اس کے بعد اقبال جب اصل موضوع پر آتے ہیں تو صاف اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کردارِ حسین کو کس نئی روشنی میں دیکھ رہے ہیں اور کن پہلوؤں پر زور دینا چاہتے ہیں۔ حسین کے کردار میں انھیں عشق کا وہ تصور نظر آتا ہے جو ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ تھا۔ اور اس میں انھیں حریت کا وہ شعلہ بھی ملتا ہے جس کی تب و تاب سے وہ ملت کی شیرازہ بندی کرنا چاہتے تھے، اور نئے نوآبادیاتی تناظر میں ہم وطنوں کو جس کی یاد دلانا چاہتے ہیں:

در معنی حریت اسلامیہ و سر حادثۂ کربلا

عشق راآرامِ جاں حریت است | ناقہ اش را ساربان حریت است
آں امامِ عاشقاں پورِ بتول | عشق با عقلِ ہوس پرور چہ کرد
اللہ اللہ بائے بسم اللہ پدر | معنیِ ذبحٍ عظیم آمد پسر
موسیٰ وفرعون و شبیر ویزید | ایں دوقوت ازحیات آید پدید
زندہ حق از قوتِ شبیری است | باطل آخر داغِ حسرت میری است
چوں خلافت رشتہ ازقرآں گسیخت | حریت راز ہر اندر کام ریخت
برزمینِ کربلا بارید ورفت | لالہ در ویرانہ ہا کارید ورفت
تاقیامت قطعِ استبداد کرد | موجِ خونِ او چمن ایجاد کرد
بہرِ حق درخاک و خوں غلطیدہ است | پس بنائے لاالہ گردیدہ است
سرّ ابراہیم و اسمٰعیل بود | یعنی آں اجمال راتفصیل بود
رمزِ قرآں ازحسین آموختیم | زآتشِ او شعلہ ہا اندوختیم
شوکتِ شام و فرِ بغداد رفت | سطوتِ غرناطہ ہم از یاد رفت
تارِ ما از زخمہ اش لرزاں ہنوز | تازہ ازتکبیرِ او ایماں ہنوز

اے صبااے پیکِ دور افتادگاں
اشکِ مابر خاکِ پاکِ او رساں

پھر یہ حوالہ زبورِعجم (۱۹۲۷ء) کی ایک غزل کے اس زبردست شعر میں ملتا ہے:

ریگِ عراق منتظرِ کشتِ حجاز تشنہ کام
خونِ حسین باز دہ کوفہ و شامِ خویش را

ریگِ عراق منتظر ہے، کشتِ حجاز تشنہ کام ہے، اپنے کوفہ وشام کو خونِ حُسین پھر دے، اس میں حال کا صیغہ اور کوفہ وشامِ خویش نئی فکر کے غماز ہیں، یعنی پھر وہی تشنگی کا منظر ہے اور موجودہ حالات میں تمہارے کوفہ وشام کو خونِ حُسین کی پھر ضرورت ہے۔ یہ تھی وہ تڑپ اور آگ جو اقبال کو بار بار اس حوالے کی طرف لے آتی تھی۔

جاوید نامہ (۱۹۳۲ء) میں سلطان شہید (ٹیپو سلطان) کا ذکر کرتے ہوئے اسے ''وارثِ جذبِ حُسین'' کہا ہے۔ پس چہ باید کرد (۱۹۳۶ء) میں بھی ''فقر'' اور ''حرفے چند باامتِ اسلامیہ'' کے ذیل میں حُسین کا حوالہ آیا ہے۔

فقرِ عریاں گرمیِ بدرو حُنین
فقرِ عریاں بانگِ تکبیرِ حُسین

اقبال فارسی میں بھی جو کچھ کہتے تھے، پوری اردو دنیا میں اس سے ارتعاش پیدا ہوتا تھا۔

رثائی ادب سے ہٹ کر نئے تناظر میں اس تاریخی حوالے کی اہمیت کا ذکر اردو دنیا کے لیے ایک بالکل نیا موضوع تھا۔ اقبال کی اردو شاعری میں اس موضوع کی گونج پہلی بار بالِ جبریل (۱۹۳۵ء) کی غزلوں اور نظموں میں سنائی دیتی ہے۔ فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے کلام کے پیشِ نظر اقبال کے یہاں حسین، شبیر، مقامِ شبیری، اسوۂ شبیری، باقاعدہ تھیم کا درجہ رکھتے ہیں۔ ذیل کے اردو اشعار اس سلسلے میں بے حد اہم ہیں۔ ان کو اس رجحان کے اولین سنگِ میل سمجھنا چاہیے۔ نئے نو آبادیاتی تناظر میں ان کی معنویت غور طلب ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ ان اشعار نے بعد کے شعرا کے لیے اس تاریخی حوالے کے نئے علامتی ابعاد کو روشن نہ کیا ہوگا :

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسین، ابتدا ہے اسمٰعیل

اقبال کے اس تخلیقی رویے کا اثر بعد میں آنے والے شاعروں پر رفتہ رفتہ مرتب ہوا، اور یوں آہستہ آہستہ شعری اظہار کی ایک نئی راہ کھل گئی۔ بالِ جبریل کی مختصر نظم ''فقر'' کا نقطۂ عروج بھی کئی فارسی نظموں کی طرح 'سرمایۂ شبیری' ہی ہے:

اک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری
اک فقر سے کھلتے ہیں اسرارِ جہانگیری
اک فقر سے قوموں میں مسکینی و دلگیری
اک فقر سے مٹی میں خاصیتِ اکسیری
اک فقر ہے شبیری اس فقر میں ہے میری
میراثِ مسلمانی، سرمایۂ شبیری

لیکن انتہا درجے کی حسن کاری اور حد درجہ شدتِ احساس کے ساتھ یہ حوالہ بالِ جبریل کی شاہکار نظم ''ذوق وشوق'' کے دوسرے بند میں ابھرتا ہے۔ اختتامی بیت میں تطبیق، تصورِ عشق سے کی گئی ہے جو اقبال کا مرکزی موضوع ہے :

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں، بدر و حنین بھی ہے عشق

لیکن اسی بند کا یہ شعر:

قافلۂ حجاز میں ایک حُسین بھی نہیں
گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ وفرات

بالخصوص اس کا پہلا مصرع تو ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔ شاعر تڑپ کر کہتا ہے کہ ذکرِ عرب عربی مشاہدات سے اور فکرِ عجم عجمی تخیلات سے تہی ہو چکے ہیں۔ کاش کوئی حسین ہو جو زوال وغفلت کے اس پرآشوب دور میں حریت وحق کوشی کی شمع روشن کرے۔

رموزِ بےخودی ۱۹۱۸ء میں بالِ جبریل ۱۹۳۵ء میں اور ارمغانِ حجاز ۱۹۳۸ء میں منظر عام پر آئیں۔ لگ بھگ اسی زمانے میں جوش ملیح آبادی کے یہاں بھی شہادتِ حسین کا حوالہ نئے انقلابی ابعاد کے ساتھ ملنے لگتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ یوں تو جوش ملیح آبادی نے ''ذاکر سے خطاب'' اور ''سوگوارانِ حسین سے خطاب'' جیسی نظمیں بھی لکھیں جن کا مقصد اصلاح تھا، لیکن شہادتِ حسین کی انقلابی معنویت کی طرف اشارے انھوں نے ''رثائی ادب'' کے دائرے ہی میں رہ کر کیے۔ شعلہ وشبنم میں اس نوعیت کا جتنا کلام ہے، اس کے بارے میں خود جوش نے وضاحت کردی ہے کہ یہ تمام نظمیں ۱۹۲۷ء سے پہلے کی ہیں۔ جوش ان منظومات کو بھلے ہی زیادہ اہمیت نہ دیتے ہوں، کردارِ حسین کی انقلابی معنویت کو روشن کرنے میں جوش کی شاعری نے نہایت اہم خدمت انجام دی۔ کم لوگوں کو معلوم ہے کہ ان کا پہلا مرثیہ ''آوازۂ حق'' کے نام سے شائع ہوا، اور جس کے آخری بند میں واضح طور پر جوش نے صدیوں کی تاریخ کا سلسلہ اپنے عہد کی سامراج دشمنی سے ملا دیا، ۱۹۱۸ء کی تصنیف ہے۔ اقبال کی شہرۂ آفاق تصنیف رموزِ بےخودی بھی (جس سے ہم ''در معنی حریت اسلامیہ وسرِّ حادثۂ کربلا'' اور متعدد دوسرے حوالے پیش کر چکے ہیں) ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی۔ یہ پہلی جنگِ عظیم کے اختتام کا اور تحریکِ خلافت کے تقریباً آغاز کا زمانہ تھا۔ جوش کا یہ بند ملاحظہ ہو جس میں وہ دعوت دیتے ہیں کہ اسلام کا نام جلی کرنے کے لیے لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابنِ علی ہو:

اے قوم! وہی پھر ہے تباہی کا زمانہ   اسلام ہے پھر تیرِ حوادث کا نشانہ
کیوں چپ ہے اسی شان سے پھر چھیڑ ترانہ   تاریخ میں رہ جائے گا مردوں کا فسانہ
مٹتے ہوئے اسلام کا پھر نام جلی ہو
لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابنِ علی ہو

واضح رہے کہ ''آوازۂ حق'' کو شعلہ وشبنم میں شامل کرتے وقت جو ۱۹۳۶ء میں شائع ہوئی، جوش نے اعتذار کا لہجہ اختیار کیا اور یہ نوٹ درج کیا: ''اس نظم کو صرف اس نظر سے پڑھا جا سکتا ہے کہ یہ آج سے اٹھارہ برس پیشتر کی چیز ہے۔'' (ص ۲۴۸)
یوں تو جوش ملیح آبادی نے نو ۹ مرثیے لکھے جنھیں ضمیر اختر نقوی نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے

(جوش ملیح آبادی کے مرثیے، لکھنؤ ۱۹۸۱ء)، لیکن آزادی سے پہلے ''آوازۂ حق'' کے علاوہ جوش کا صرف ایک اور مرثیہ ''حسین اور انقلاب'' ملتا ہے جو ۱۹۴۱ء کی تصنیف ہے۔ اس میں انھوں نے اپنے انقلابی خیالات کا اظہار اور بھی کھل کر کیا ہے اور کئی بندوں میں حسین کو حریت و آزادی کے مظہر کے طور پر پیش کیا ہے۔ چالیسویں بند کی بیت ہے:

عباسِ نامور کے لہو سے دُھلا ہوا
اب بھی حسینیت کا علَم ہے کھلا ہوا

(۳)

اقبال کے انتقال (۱۹۳۸ء) اور ترقی پسند تحریک کے آغاز (۱۹۳۵ء) کا زمانہ تقریباً ایک ہے۔ جدوجہد آزادی اپنے عروج پر پہنچ رہی تھی۔ ترقی پسند تحریک کی ترغیباتِ ذہنی میں تصورِ قومیت و آزادی و انقلاب کا بڑا ہاتھ تھا۔

اقبال، محمد علی جوہر اور جوش ملیح آبادی کو اگر اس رجحان کا بنیاد گذار تسلیم کیا جائے تو ترقی پسند شاعری کی حیثیت بیچ کی کڑی کی ہوگی، کیونکہ صحیح معنوں میں اس رجحان کو فروغ آگے چل کر جدید شاعری میں حاصل ہوا، اور اردو شاعری میں یہ رجحان راسخ بھی جدید شاعروں کے اظہارات کے ذریعے ہوا۔ جدید شعرا کا ذکر اگلے اور آخری حصے میں کیا جائے گا۔

حق بات یہ ہے کہ ترقی پسندوں کے انقلابی مفاہیم کے لیے یہ حوالہ جس قدر موثر تھا اتنے بڑے پیمانے پر اس کا ذکر ترقی پسند شاعری میں نہیں ملتا۔ لگتا ہے کہ اس حوالے کی بھرپور استعاراتی علامتی نشوونما کے لیے اردو شاعری کو ابھی، تقریباً بیس برس مزید انتظار کرنا تھا۔ فیض احمد فیض نے افتخار عارف کے مجموعے مہرِ دونیم پر پیش نامہ لکھتے ہوئے صحیح کہا تھا: ''اب سے پہلے عشق وطلب، ایثار اور جاں فروشی، جبر و تعدّی کا بیان، صرف منصور وقیس، اور فرہاد وجم کے حوالے سے کیا جاتا تھا۔ پھر جب گھر میں دار ورسن کی بات چلی، تو مسیح وصلیب کے حوالے بھی آ گئے، لیکن المیۂ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کا ذکر بیشتر سلام اور مرثیے تک محدود رہا، صرف علامہ اقبال کی نگہ وہاں تک پہنچی۔'' (ص ۵) یہ حقیقت ہے کہ ترقی پسند شاعری کے مرکزی حوالے سنتِ منصور اور ذکرِ دار ورسن ہی ہیں۔ یہاں حوالۂ حسینؓ کے سلسلے میں پاکستان کے ترقی پسند شعرا سے فیض احمد فیض اور احمد ندیم قاسمی کو لیا جائے گا اور ہندوستان سے مخدوم محی الدین اور علی سردار جعفری کو۔ سب سے پہلے احمد ندیم قاسمی کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

یہ شہادت ہے اُس انساں کی کہ اب حشر تلک
آسمانوں سے صدا آئے گی انساں انساں

لب پر شہدا کے تذکرے ہیں

لفظوں کے چراغ جل رہے ہیں
دیکھو اے ساکنانِ عالم
یوں کشتِ حیات سینچتے ہیں

فیض احمد فیض نے یوں تو ایک مرثیہ بھی لکھا ہے، (رات آئی ہے شبیر پہ یلغارِ بلا ہے) تاہم ان کے یہاں اس مرکزی حوالے کا اثر نظموں میں بالخصوص ملتا ہے، غزلوں میں یہ حوالہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ذیل کے اشعار اس اعتبار سے غور طلب ہیں کہ ان میں مقتل، جاں، حساب چکانا، شان سلامت رہنا، اس نوع کے پیکر ہیں جن کا رشتہ غزل کی ایمائیت اور رمزیت کے ذریعے حق کوشی اور جاں فروشی کی تاریخی روایت سے ملایا جا سکتا ہے۔ مزید یہ کہ ان اشعار کا زمانی تناظر چونکہ عہدِ حاضر کا ہے، ان کی معنویت میں آج کے انسان کا درد نمایاں ہے:

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا، وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے، اس جاں کی تو کوئی بات نہیں

مرے چارہ گر کو نوید ہو، صفِ دشمناں کو خبر کرو
وہ جو قرض رکھتے تھے جان پر وہ حساب آج چکا دیا

فیض کے کلیات نسخہ ہائے وفا میں مرے دل مرے مسافر کے بعد کا کلام ''غبارِ ایام'' کے تحت درج ہے۔ اس میں ایک تازہ نظم ہے۔ ''ایک نغمہ کربلائے بیروت کے لیے'' جس میں ان مظالم کا بیان ہے جو اسرائیلی درندوں کی طرف سے فلسطینی مجاہدین پر ڈھائے گئے۔ کربلا کی جاں فروشی کے سنگین تناظر میں اس نظم کی الم انگیزی اور بھی گہری ہو جاتی ہے۔ لیکن اس سلسلے میں فیض کی جو نظم بنیادی اہمیت رکھتی ہے، وہ دستِ تہہ سنگ کی ''شورشِ زنجیر بسم اللہ'' ہے۔ لاہور جیل میں لکھی گئی اس نظم میں اگرچہ واقعۂ کربلا یا اس کے کسی کردار کا ذکر نہیں، لیکن مختلف پیکروں کی مدد سے جو فضا بندی ہوئی ہے، اس سے پرسشِ دربار، دریدہ دامنی، اور کہرام دار و گیر کی صدیوں پرانی روایت کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

دستِ تہہ سنگ کی ایک اور نظم ''آج بازار میں پا بجولاں چلو'' بھی اسی نوعیت کی ہے۔ ان دونوں نظموں کا زمانہ تقریباً ایک ہے، یعنی دونوں لاہور جیل میں کہی گئیں، پہلی جنوری ۱۹۵۹ء میں کہی گئی، اور دوسری فروری ۱۹۵۹ء کی یادگار ہے۔ امیجری کے فرق کے ساتھ دونوں جگہ بنیادی کیفیت بے گناہی اور حق کے لیے قربانی کی ہے۔

مخدوم محی الدین کم گو تھے، لیکن ان کی شاعری گہرے تخلیقی رچاؤ، شائستہ اظہار اور حسن کاری کی امتیازی شان رکھتی ہے۔ مخدوم کے یہاں یہ تاریخی حوالہ ان کی نظم ''تلنگانہ''، ''مارشن

لوتھر کنگ'' اور ''چپ نہ رہو'' جولومبا کے قتل پر لکھی گئی تھی، میں موجود ہے۔ یہی کیفیت غزل کے اشعار کی ہے۔

علی سردار جعفری کا معاملہ مخدوم سے مختلف ہے۔ وہ خاصے پُر آہنگ اور پُر گو شاعر ہیں اور ان کے موضوعات میں تنوع بھی زیادہ ہے۔ مخدوم جس طرح اپنے رمزیہ اندازِ بیان اور جمالیاتی رچاؤ سے فیض کی یاد دلاتے ہیں سردار جعفری اپنے زورِ بیان اور جوشِ خطابت سے جوش ملیح آبادی کی یاد دلاتے ہیں۔ یوں تو خون اور لہو کے شعری تلازمات میر و غالب و مومن سے لے کر جدید شاعری تک مشترک ہیں، اس لیے کہ یہ غزل کی تخلیقی روایت کا وہ حصہ ہیں جو سب کی دسترس میں ہے، لیکن سردار جعفری کی امیجری اس معاملے میں خاصی حساس ہے۔ انھوں نے اپنے مجموعوں کے ناموں تک میں خون اور لہو کا استعمال کیا ہے۔ (خون کی لکیر، لہو پکارتا ہے) خون، خونِ دل، خونِ تمنا، خونِ جگر، اشکِ خون، آلودۂ خون، لہو، لہولہاں، قتل، مقتل، قتل گاہ، دیدۂ خونابہ فشاں، کلاسیکی روایت کی یاد دلاتے ہیں، اور روایتی و معاصر دونوں معنی میں استعمال ہو سکتے ہیں۔ جب کہ ان کے برعکس لہو میں تر بہ تر، خونِ بشر، خون سے سُرخ، سیلِ خون، لہو کا کفن، لہو بونا، امیجری کو دوسری کیفیت عطا کرتے ہیں۔ مزید دیکھیے:/ دوستو پیراہنِ جاں خونِ دل سے سرخ تر/ یا/ بس ایک تیغ کہ پیاسی ہے جو لہو کے لیے/ یا/ لہولہان ہوا جارہا ہے سینۂ ساز/ یا/ اب تو دامن کو پکڑتے ہیں لہو کے گرداب/۔ سردار جعفری کی امیجری واضح طور پر لہو رنگ ہے۔ یہ انیس کا تحت الشعوری اثر بھی ہو سکتا ہے اور شہادتِ عظمیٰ کے تخلیقی فیضان کی روایت کا بھی۔ لیکن سردار جعفری کا جوشِ بیان اکثر انھیں مرکزی حوالے سے ہٹا دیتا ہے۔

اوپر ہم اردو شاعری کی تخلیقی شخصیت میں اس رجحان کی بتدریج نشوونما کو دیکھ چکے ہیں، لیکن اس رجحان کا بھرپور تخلیقی اظہار پچھلے بیس پچیس برسوں ہی میں ہوا ہے۔ اور بطور شعری تجسیم کے یہ راسخ بھی جدید شاعری ہی میں ہوا ہے۔ موجودہ دور میں اس تخلیقی اظہار کی اتنی شکلیں اور اتنے پیرائے ہیں کہ ایک مضمون میں سب کو سمیٹنا کسی طرح ممکن نہیں، تاہم کوشش کی جائے گی کہ اس سلسلے کی کوئی اہم کڑی چھوٹنے نہ پائے، اور وہ شعرا جن کے شعری انفراد کی تشکیل میں اس مرکزی حوالے سے کچھ نہ کچھ پہچان قائم ہوتی ہے، ان کی کوششوں کی طرف اشارہ ضرور کر دیا جائے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادھر پاکستانی شاعری میں اس حوالے سے تخلیقی اظہار نے نئی توانائی حاصل کی ہے۔ ہندستانی شاعروں کے یہاں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن ہندوستان کی شاعری میں یہ رجحان اتنا ہمہ گیر نہیں جتنا پاکستانی شاعری میں ہے۔ پاکستانی شاعروں میں مجید امجد، منیر نیازی، شہرت بخاری، مصطفےٰ زیدی، احمد فراز، کشور ناہید، افتخار عارف، اور پروین شاکر اس سلسلے میں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ہندستانی شعری منظرنامے سے خلیل الرحمٰن اعظمی، محمد علوی، شہریار، وحید اختر، شاذ تمکنت، کمار پاشی، صلاح الدین پرویز، حنیف کیفی، مظفر حنفی، محسن زیدی وغیرہ کی شاعری سے بحث

کی جائے۔

منیر نیازی ہمارے عہد کی ایک اہم اور منفرد آواز ہیں۔ ان کے شعری تجربے میں حیرت و استعجاب کی کیفیت کو بڑا دخل ہے۔ عام منظر ان کے یہاں عام مناظر نہیں رہتے۔ ان کا شعری وجدان ہر چیز کو ایک طلسماتی رنگ میں دیکھتا ہے، اور گاؤں قصبات، گلی کوچے، در و دیوار، عمارتیں، چھتیں، سب ایک ایسے کراں سے کراں تک پھیلے ہوئے کلّی وجود کا حصہ معلوم ہوتے ہیں جو ایک پُراسرار کیفیت میں ڈوبا ہوا ہے۔ منیر نیازی کے شعری وجدان ایک نئی تخلیقی کیفیت اور تازگی کے ساتھ اجاگر ہوتا ہے:

دشمنوں کے درمیان شام

پھیلتی ہے شام دیکھو ڈوبتا ہے دن عجب
آسماں پر رنگ دیکھو ہوگیا کیسا غضب
کھیت ہیں اور اُن میں اک روپوش سے دشمن کا شک
سرسراہٹ سانپ کی گندم کی وحشی گر مہک
اک طرف دیوار و در اور جلتی بجھتی بتیاں
اک طرف سر پر کھڑا یہ موت جیسا آسماں

آفت زدہ شہروں کی دہشت اور آسیبی کیفیت منیر نیازی کے سحر کار شعری وجدان سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ انھوں نے جس طرح اپنی مشہور حمد کے اشعار میں شامِ شہرِ ہول میں شمعوں کے جلنے اور مصیبت زدہ نگروں میں حوصلوں کے طلب کرنے کا منظر پیش کیا ہے، وہ ان کی شعری شخصیت کا بنیادی حصہ ہے۔ اس کا جو تحت الشعوری رشتہ ثقافتی روایت کے اجتماعی لاشعور سے ہوسکتا ہے، اور اس کے بارے میں جو کچھ انتظار حسین نے لکھا ہے، وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ ''دشمنوں کے درمیان شام کی نظمیں اور غزلیں پڑھتے پڑھتے کبھی ان آفت زدہ شہروں کی طرف دھیان جاتا ہے، جہاں کوئی خطر پسند شہزادہ رنجِ سفر کھینچتا جا نکلتا تھا اور خلقت کو خوف کے عالم میں دیکھ کر حیران ہوتا تھا، کبھی عذاب کی زد میں آئی ہوئی ان بستیوں کا خیال آتا ہے، جن کا ذکر قرآن میں آیا ہے، کبھی حضرت امام حسین کے وقت کا کوفہ نظروں میں گھومنے لگتا ہے۔ اس کے باوجود منیر نیازی، عہد کی شاعری کرنے والوں سے زیادہ عہد کا شاعر نظر آتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس نے اپنے عہد کے اندر رہ کر ایک آفت زدہ شہر دریافت کیا ہے۔ منیر نیازی کا عہد منیر نیازی کا کوفہ ہے۔ پھر ہر پھر کر شہر کا ذکر بھی ایک معنی رکھتا ہے۔ اس سے شاعری کا اپنے اردگرد کے ساتھ گہرے رشتے کا پتہ چلتا ہے۔''

اس بیان کی روشنی میں ذیل کی غزلوں اور نظموں کو دیکھیے تو ان میں اور ہی معنویت نظر آئے گی۔ منیر نیازی کے یہاں اس نوع کی کیفیات حیرت انگیز طور پر کربلا کے تاریخی سانحے سے جڑی ہوئی ہیں:

سُن بستیوں کا حال جو حد سے گزر گئیں
اُن اُمتوں کا ذکر جو رستوں میں مر گئیں
کر یاد اُن دنوں کو کہ آباد تھیں یہاں
گلیاں جو خاک و خون کی دہشت سے بھر گئیں
صَرصَر کی زد میں آئے ہوئے بام و در کو دیکھ
کیسی ہوائیں کیسا نگر سرد کر گئیں
کیا باب تھے یہاں جو صدا سے نہیں کھلے
کیسی دُعائیں تھیں جو یہاں بے اثر گئیں

بس ایک ماہِ جنوں خیز کی ضیا کے سوا
نگر میں کچھ نہیں باقی رہا ہوا کے سوا
ہے ایک اور بھی صورت کہیں مری ہی طرح
اِک اور شہر بھی ہے قریۂ صدا کے سوا
زوالِ عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں
کھلا نہیں کوئی دَر بابِ التجا کے سوا
مکان، زَر، لبِ گویا، حدِ سپہر و زمیں
دکھائی دیتا ہے سب کچھ یہاں خدا کے سوا

اب ہم اس شاعر کا ذکر کریں گے جس کے یہاں یہ رجحان ایسی محویت اور تخلیقی شان سے اظہار پذیر ہوا ہے کہ اس کے شعری شناخت نامے کا ناگزیر حصہ بن گیا ہے، ہماری مراد افتخار عارف سے ہے۔ افتخار عارف کے بارے میں میں اپنے مضمون میں تفصیل سے لکھ چکا ہوں کہ واقعۂ کربلا اور اس کی تعلیقات کا نئے سماجی انسانی مفاہیم میں استعمال یوں تو اَوروں کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن افتخار عارف کے تخلیقی وجدان کو اس سے جو گہری مناسبت ہے، اس کی نئی شاعری میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ افتخار عارف کے یہاں یہ بات اُن کے تخلیقی عمل کے بنیادی محرک کا درجہ رکھتی ہے کہ وہ لمحۂ موجود کی پیچیدہ سیاسی، سماجی، اخلاقی اور انسانی صورتِ حال کو ایک وسیع تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک ایسے مرکزی کردار کا تصور ملتا ہے، جو مسلسل ہجرت میں ہے، عذابوں میں گھرا ہوا ہے، دربدر خاک بسر مارا مارا پھر رہا ہے، اور کوئی دارالاماں اور جائے پناہ نہیں۔ ان کے یہاں بنیادی تاریخی حوالے سے جو پیکر ابھرتے ہیں، مثلاً پیاس، دشت، گھرانا، گھمسان کا رَن، بستی، بیاباں، قافلۂ بے سروسامان، یہ سب ثقافتی روایت کے تاریخی نشانات بھی ہیں اور آج کے عذابوں میں گھری ہوئی زندگی کے کوائف و ظواہر بھی۔ ان کا شعری وجدان کچھ اس نوع کا ہے

کہ ان کے اشعار صدیوں کے درد کا منظر نامہ بن جاتے ہیں اور ان میں وہ لطف و تاثیر بھی پیدا ہو جاتی ہے جسے خداداد کہا گیا ہے:

وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھرانا ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے
صبح سویرے رَن پڑنا ہے اور گھمسان کا رَن
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے

بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے
آنکھیں بھی مری خوابِ پریشاں بھی مرا ہے
جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری
جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیاں بھی مرا ہے
جو ہاتھ اٹھے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے
جو چاک ہوا ہے وہ گریباں بھی مرا ہے

خلق نے اِک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوکِ سناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
پتھر پر سر رکھ کر سونے والے دیکھے
ہاتھوں میں پتھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

ان اشعار سے ظاہر ہے کہ افتخار عارف کے یہاں بنیادی تاریخی حوالے سے فیضان حاصل کرنے اور اس سے گونا گوں شعری کیفیات ابھارنے کا ان کا شعری پیرایہ شدید انفرادیت رکھتا ہے۔ پیاس، دشت، گھرانا، رن پڑنا، ایک کتاب اور ایک امید اثاثہ، ڈھالیں، شام، مسافر، چاکِ گریباں، قافلۂ بے سروساماں، شامِ غریباں، قاتل، خنجر، خیمہ، لشکر، نوکِ سناں، سیاہ شام، نیزے پہ آفتاب کا سر، یہ سب سامنے کے تعلیقے ہیں۔ لیکن ان کی حیثیت محض الفاظ کی نہیں، یہ وقت کی محض ایک سطح پر کسی ایک حقیقت کو ظاہر نہیں کرتے، بلکہ افتخار عارف کا شعری وجدان موجود صورتِ حال کی سفا کی کے بیان میں ان سے نئی نئی معنیاتی جہات پیدا کرتا ہے۔ غور فرمائیے کہ /وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھرانا ہے/ میں جہاں ضمیر ''وہی'' کی تکرار اور ''ہے'' حالیہ صیغہ نے جو ردیف کا حصہ ہے، ان اشعار کو لمحۂ موجود سے جوڑ دیا ہے، وہاں پیاس، دشت، گھرانا، مشکیزہ، وغیرہ علائم اس سانحۂ عظیم کی یاد تازہ کرتے ہیں جس نے حق و صداقت کے تحفظ کی خاطر خون کی گواہی سے انسانیت کو صدیوں سے سیراب رکھا ہے۔ دوسری غزل بھی بے پناہ ہے۔ /بستی

بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے/ یا/ جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری/ یا/ جو ٹوٹا جاتا ہے وہ پیاں بھی مرا ہے/ میں کس کی آواز ہے، یا/ جو ہاتھ اُٹھے تھے وہ بھی ہاتھ تھے میرے/ یہ کس کے ہاتھ تھے، یہ کون کہہ رہا ہے کہ جس کی کوئی آواز نہ پہچان نہ منزل، وہ قافلۂ بے سروساماں بھی مرا ہے۔ یہاں مرا اور مرے کی ضمیر سے درد کی مقدس روایت سے ایک ازلی وابدی رشتہ قائم ہو گیا ہے، اور یہ احساس پورے شعری وجود کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہ درد افتخار عارف کے لہجے کی خاص پہچان ہے۔

تیسری غزل/ خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے/ میں ردیف ''بہت دنوں سے'' واضح طور پر اشارہ کر رہی ہے کہ ظلم وتعدّی کے خلاف حق کوشی کے جدوجہد حیاتِ انسانی کا وظیفہ ہے جس کی انسان کو آج شدید ضرورت ہے۔ اس غزل میں بھی/ نوکِ سناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے/ کے علاوہ وہ کہیں کوئی واضح تاریخی پیکر نہیں لیکن پوری غزل درد کے احساس میں ڈوبی ہوئی ہے۔

یہ کمال تاریخی تعلیقات کے استعاراتی وعلامتی استعمال کا ہے۔ یہ استعمال جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں دوسروں کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن غزل میں جس بڑے پیمانے پر اس کی کارفرمائی افتخار عارف کے یہاں ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ استعاراتی اظہار کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اگر اسے تخلیقی رچاؤ اور گہرے احساس سے برتا جائے تو اس کے امکانات لامحدود ہو جاتے ہیں۔ اس کے گونا گوں مفاہیم کا احاطہ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ یہ معلوم ہے کہ استعارہ قطعیت کی ضد ہے۔ اس کا نقطۂ آغاز ٹھوس حقیقت ہی ہے، لیکن سچی شعری کارفرمائی کے بعد معنیاتی امکانات کی اتنی جہات پیدا ہو جاتی ہیں کہ ان کا قطعی بیان ممکن نہیں۔ اس نوع کے معنیاتی امکانات کا وضاحت کی گرفت میں نہ لا سکنا معنیات کا قدیمی مسئلہ ہے اور اسی غیر قطعیت میں شعری اظہار کی کیف واثر یعنی حُسن کار کا راز پوشیدہ ہے۔ جیسا کہ اوپر کے اشعار سے ظاہر ہے استعاراتی اور علامتی پیرائے کا بس شعری اظہار ہی ممکن ہے۔ رہے اس کے روشن اور دھندلے خطے، تو ان سے کسب فیض کرنا اور لطف اندوز ہونا قاری کے ذوق وظرف پر منحصر ہے۔ (نقاد کی حیثیت بھی باخبر، باذوق، تربیت یافتہ قاری کی ہوتی ہے) یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ قطعی تاریخی معلومات اور تخلیقی سطح پر کارفرما ہونے والے تاریخی احساس میں نازک سا فرق ہے۔ قطعی تاریخی معلومات شعور کا حصہ ہیں، لیکن جب یہ شعری احساس میں ڈھلتی ہیں تو ذہن وشعور کی تمام سطحیں یعنی تحت الشعور اور لاشعور بھی کارفرما ہوتے ہیں، اور یہ پوری سائیکی اور پورے تخلیقی وجود کا حصہ بن جاتی ہیں۔ چنانچہ کھرے شعری احساس میں ان کا دائرۂ عمل اتنا وسیع ہو جاتا ہے کہ تمام کیفیتوں کا تعین ممکن نہیں رہتا:

کہیں سے حرفِ معتبر شاید نہ آئے
مسافر لوٹ کر اب اپنے گھر شاید نہ آئے
کسے معلوم اہل ہجر پر ایسے بھی دن آئیں
قیامت سر سے گزرے اور خبر شاید نہ آئے

ہر اک سے پوچھتے پھرتے ہیں تیرے خانہ بدوش
عذابِ در بدری کس کے گھر میں رکھا جائے

یہ اب کھلا کہ کوئی بھی منظر مرا نہ تھا
میں جس میں رہ رہا تھا وہی گھر مرا نہ تھا
موجِ ہوائے شہرِ مقدر جواب دے
دریا مرے نہ تھے کہ سمندر مرا نہ تھا

افتخار عارف کے یہاں شہر کے پیکر کو بھی مرکزیت حاصل ہے۔ یہ بستی جانی پہچانی بہت ہے ___ تمام شہر مکرم، بس ایک مجرم میں ___ کوئی تو شہر تذبذب کے ساتھیوں سے کہے ___ یا مدحِ قاتل میں مقالے بھی ترے شہر سے آئیں، یا خیمۂ عافیت کی طنابوں سے جکڑی ہوئی خلقت شہر ___ یہ کیسا شہر ہے اس کی خلقت کیسی خلقت ہے، یہ کس عذاب میں گرفتار ہے اور کیوں گرفتار ہے؟ اوپر منیر نیازی کی شاعری سے بحث کرتے ہوئے ذکر آیا تھا کہ یہ اردو کی تخلیقی اور ثقافتی روایت کے اجتماعی لاشعور میں بسا ہوا، کوئی قدیمی نشان ہے، کوفہ، دمشق، یا تیزی سے گزرتے ہوئے آج کا کوئی شہر یا بستی یا ایسا معاشرہ جو منافقتوں میں گھر گیا ہے یا عذابوں میں گرفتار ہے۔ ان اشعار کو دیکھیے:

عذابِ وحشتِ جاں کا صِلہ نہ مانگے کوئی
نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی
بلند ہاتھوں میں زنجیر ڈال دیتے ہیں
عجیب رسم چلی ہے دُعا نہ مانگے کوئی
تمام شہر مکرم بس ایک مجرم میں
سو میرے بعد مرا خوں بہا نہ مانگے کوئی
کوئی تو شہرِ تذبذب کے ساکنوں سے کہے
نہ ہو یقین تو پھر معجزہ نہ مانگے کوئی

یہ بستی جانی پہچانی بہت ہے
یہاں وعدوں کی ارزانی بہت ہے
شگفتہ لفظ لکھے جا رہے ہیں
مگر لہجوں میں ویرانی بہت ہے

ہے بازاروں میں پانی سر سے اونچا
مرے گھر میں بھی طغیانی بہت ہے

ہم جہاں ہیں وہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے
کاروبارِ جنوں عام تو ہے مگر اِک ذرا مختلف ہے
اب کے بالکل نئے رنگ سے لکھ رہے ہیں سخن ور قصیدے
حرف تو سب کے سب ہیں رَجز کے مگر مدّعا مختلف ہے
اب کے میں نے کتابِ مساوات اک اک ورق پڑھ کے دیکھی
متن میں جانے کیا کچھ لکھا ہے مگر حاشیہ مختلف ہے

خیمۂ عافیت کی طنابوں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر کے ساختیے سے جڑا ہوا ایک اور ساختیہ ہے، رزق کی محتاجی اور جاہ پرستی کا جو انسان کے ضمیر کو مار دیتی ہے، اور اسے مصلحت کوش، ریا کار اور غرض کا بندہ بنا دیتی ہے، حرص و آز، ہوس اور لالچ کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ جب شہروں، بستیوں اور آبادیوں کا کردار جاتا رہے تو عام انسان سے کیا توقع کی جاسکتی ہے۔ رزق کی مصلحت اور انسان کی بے ضمیر اور تن آسانی پر طنز و تعریض ایسا شعری ساختیہ ہے جو افتخار عارف کے یہاں بار بار ابھرتا ہے اس میں بھی وہ اکثر و بیشتر خود اپنی ذات کو نشانہ بناتے ہیں، یعنی آج کا انسان ذلت کے اس درجے پر پہنچ گیا ہے کہ اس میں غیرت و عزتِ نفس تک کا شائبہ نہیں رہا، سرکشی کا حوصلہ تو دور کی بات ہے اس ساختیے میں افتخار کی شاعری نے کچھ ایسی کیفیتیں پیدا کی ہیں جو خاص انھیں کے شعری نشانات میں سے ہیں۔ ان میں ذات کے حوالے سے عہدِ حاضر کے انسان کی جاہ پرستی، مصلحت اندیشی، اور تن آسانی پر شدید چوٹ کی ہے۔ یہ تعریض کچھ اپنا ہی لطف رکھتی ہے:

کہاں کے نام و نسب علم کیا فضیلت کیا
جہانِ رزق میں توقیرِ اہلِ حاجت کیا
شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگِ زمانہ ہیں ہم کیا ہماری ہجرت کیا
مآلِ عزتِ ساداتِ عشق دیکھ کے ہم
بدل گئے تو بدلنے پہ اتنی حیرت کیا

اب بھی توہینِ اطاعت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہوگا تو بیعت نہیں ہوگی ہم سے
روز اِک تازہ قصیدہ نئی تشبیب کے ساتھ

رزق برحق ہے یہ خدمت نہیں ہوگی ہم سے

عامی بھی نہ تھے منکرِ غالب بھی نہیں تھے
ہم اہلِ تذبذب کسی جانب بھی نہیں تھے
اس بار بھی دنیا نے ہدف ہم کو بنایا
اس بار تو ہم شہ کے مصاحب بھی نہیں تھے

کوئی جنوں کوئی سودا نہ سر میں رکھا جائے
بس ایک رزق کا منظر نظر میں رکھا جائے

یہ سارے ساختیے مل کے ایک قوتِ شفا کو راہ دیتے ہیں، جس کے بغیر، شعر، شعر تو رہتا ہے اس میں تاثیر پیدا نہیں ہوتی، اور وہ کیفیت نہیں آتی جو زمانوں اور زمینوں کے فرق کو معدوم کر سکتی ہے۔ افتخار عارف کے لاشعور میں ظلم و تعدی، بے زمینی اور بے گھری، بے حرمتی و تباہی اور بربادی، نیز منافقت، مصلحت اندیشی اور الم و اندوہ کی سچائی و اصلیت کا سارا منظر نامہ اپنی گونا گوں استعاراتی و علامتی کیفیات کے ساتھ اس حد تک پیوست ہے کہ اُن کا پورا احساس و اظہار اس میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مہر دو نیم کے شائع ہوتے ہی جدید شاعروں میں افتخار عارف نے اپنی شناخت یک لخت سب سے الگ کر لی، اور ان کی انفرادیت فوری طور پر تسلیم کی جانے لگی۔

نئی شاعری کا منظر نامہ پروین شاکر کے دستخط کے بغیر ادھورا ہے۔ پروین شاکر اردو کی ان خوش اظہار نئی شاعرات میں سے ہیں جن کو غزل اور نظم دونوں پر یکساں دسترس حاصل ہے۔ اُن کے یہاں زیر بحث مرکزی حوالے کا ذکر غزل کے اشعار میں بھی آیا ہے، لیکن یہ رجحان نظم میں کہیں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ پروین شاکر استعاروں کو نہایت سلیقے سے کھپاتی ہیں اور شعری حُسن کاری کا حق ادا کرنا جانتی ہیں۔ ان کے شعری اظہار میں احساس کی تازگی، نفاست اور شائستگی ہے۔ زیر بحث رجحان کے ذیل میں ان کا شعری امتیاز یہ ہے کہ ان کے یہاں اس کا اظہار نسائی احساس کے گہرے درد و کرب کے ساتھ ہوا ہے۔ واقعۂ کربلا کی درد انگیزی اور پُر آشوبی سے جو ساختیے مرتب ہوتے ہیں، ان میں پروین شاکر کے شعری وجدان کا اصل ساختیہ شام غریباں کا ہے۔ کیونکہ یہ وہ سطح ہے جہاں ان کے نسائی احساس کو پوری تطبیق کا موقع ملتا ہے۔ اگر چہ ان کی بعض نظموں میں مرکزی المیے یعنی شہادت کا منظر نامہ آج کی انسانی صورتِ حال کے دَرد و کرب کے ساتھ ہوا ہے۔ تاہم ان کے پیکروں میں نمایاں حیثیت اہلِ حرم کے دُکھ درد کو حاصل ہے، اور ان میں بھی حضرتِ زینب کے انتہائی الم انگیز اور موثر کردار کو۔ ذیل کی شاہکار غزل ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ اس نوع کے اظہار میں پروین شاکر کس طرح ساڑھے تیرہ سو برس پہلے کے کرداروں کی زبان بولتی

ہیں، صدیوں کا فاصلہ مٹ جاتا ہے اور وقت ایک نقطے پر سمٹ آتا ہے، دوسرے یہ کہ انسانی دُکھ کی ازلی گرہیں کھل جاتی ہیں۔ یہاں مرکزی آواز المیۂ کربلا کی نسائی ہستی بھی ہے، اور درِ حیات کا زہر پینے والی اور دکھوں کا بوجھ ڈھونے والی عورت کے ازلی الم انگیز پیکر کی بھی:

پا بہ گل سب ہیں، رہائی کی کرے تدبیر کون
دست بستہ شہر میں کھولے مری زنجیر کون
میرا سر حاضر ہے لیکن میرا منصف دیکھ لے
کر رہا ہے میری فردِ جرم کو تحریر کون
آج دروازوں پہ دستک جانی پہچانی سی ہے
آج میرے نام لاتا ہے مری تعزیر کون
کوئی مقتل کو گیا تھا مدّتوں پہلے مگر
ہے درِ خیمہ پہ اب تک صورتِ تصویر کون
میری چادر تو چھنی تھی شام کی تنہائی میں
بے ردائی کو مری، پھر دے گیا تشہیر کون
سچ جہاں پابستہ، ملزم کے کٹہرے میں ملے
اس عدالت میں سنے گا عدل کی تفسیر کون
سارے رشتے ہجرتوں میں ساتھ دیتے ہیں تو پھر
شہر سے جاتے ہوئے ہوتا ہے دامن گیر کون
دشمنوں کے ساتھ میرے دوست بھی آزاد ہیں
دیکھنا ہے، کھینچتا ہے مجھ پہ پہلا تیر کون

دیگر شعرا:

(ہندوستان)

خلیل الرحمٰن اعظمی

بس اک حسین کا نہیں ملتا کہیں سراغ
یوں ہر گلی یہاں کی ہمیں کربلا لگی

شاذ تمکنت

کچھ لوگ تھے جو دشت کو آباد کر گئے
اک ہم ہیں جن کے ہاتھ سے صحرا نکل گیا

وحید اختر

فرات جیت کے بھی تشنہ لب رہی غیرت
ہزار تیر ستم ظلم کی کمیں سے چلے

شہریار

حسین ابنِ علی کربلا کو جاتے ہیں
مگر یہ لوگ ابھی تک گھروں کے اندر ہیں

شہریار

ایک نظم

ہوا کی زد میں چراغِ امید کب نہیں تھا
مگر یہ ہاتھوں کی کپکپاہٹ
لبوں پہ ریگِ سکوت
آنکھوں میں آنسوؤں کے امنڈتے دریا
تم اپنے آبا کے کارناموں سے بے خبر ہو
حسین ابن علی کے وارث
شہید ہوتے ہیں کربلا میں

صلاح الدین پرویز

صلاح الدین، تم کون ہو اور کہاں سے آئے ہو
تم سنّی اور شیعہ کب سے ہو گئے ہو
تم ہندوستان سے بھاگ کر کہاں جاؤ گے؟
ایک کربلا کا قصہ ابھی مذختم نہیں ہوا
کہ تم نے ہزاروں کربلاؤں کو جنم دے دیا
لوگوں نے تمھیں بانٹ دیا
..............اور تم بنٹ گئے

دراصل صلاح الدین اب تم بزدل ہو گئے ہو
تمھیں حکم دیا گیا تھا

تمہارے پاس ایک کتاب ہے جو پس پشت نہ ڈالنا
سو تم نے اُسے طاق پر رکھ دیا!
تمہیں حکم دیا گیا تھا
تم اس کتاب کو مضبوطی سے تھامے رکھنا
سو تم نے اُسے جزدان میں باندھ دیا!......... (کنفیشن)

زاہدہ زیدی

نہ یہ حسین اور نہ یہ مسیحا بس ایک انسان عہد نو کا
برہنہ پا دشتِ کربلا میں خود آپ اپنی صلیب اٹھائے

محمد علوی

دل ہے پیاسا حسین کے مانند
یہ بدن کربلا کا میداں ہے
کتنا مشکل ہے زندگی کرنا
اور نہ سوچو تو کتنا آساں ہے

دیگر شعرا

(پاکستان)

شکیب جلالی

ساحل تمام گردِ ندامت سے اَٹ گیا
دریا سے کوئی آ کے جو پیاسا پلٹ گیا

عبیداللہ علیم

اس قافلے نے دیکھ لیا کربلا کا دن
اب رہ گیا ہے شام کا بازار دیکھنا

صابر ظفر

خبر ہے گرم کہ ہے آج میرے قتل کی رات
کہاں گئے مرے بازو کہاں گئے مرے ہات

ثروت حسین

جھلک اٹھا ہے کنارِ شفق سے تا بہ اُفق
اَبد کنار ہوا خون رائیگاں نہ گیا

سلیم کوثر

یہ فقط عظمتِ کردار کے ڈھب ہوتے ہیں
فیصلے جنگ کے تلوار سے کب ہوتے ہیں

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ جدید اُردو شاعری میں کردارِ حسین، واقعۂ کربلا اور اس کے تعلیقات ایک مسلسل موضوع کی حیثیت سے موجودہ شعری رویوں کا حصّہ بن کر جاری و ساری ہیں۔ ایسا غزل میں ہورہا ہے اور نظم میں بھی۔ اس موضوع کی اتنی کیفیتیں، اتنی شکلیں اور اتنے ابعاد ہیں کہ سب کا احاطہ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ اظہار براہِ راست بھی ہورہا ہے اور خالص استعاراتی اور علامتی پیرایے میں بھی۔ کسی تاریخی حوالے کے تخلیقی یا شعری استعمال کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کی مدد سے معنیات کی ایسی دنیائیں وجود میں آتی ہیں جن کا الفاظ کے لغوی اور ظاہری معانی سے علاقہ رکھنے والی معنیات میں قیاس بھی نہیں کیا جاسکتا۔ استعاراتی اور علامتی پیرایوں کی (اگر انہیں فنکار نے سلیقے سے برتا بلکہ تعلیقات اور تلازموں کے ذریعے متحرک بھی کرتے ہیں اور پورے بیان کو برقیا (ENERGISE) دیتے ہیں، نتیجۂ معنیات کی ایسی تنظیم وجود میں آتی ہے جو تہہ در تہہ اور بڑی حد تک شاعری کی انفرادی صلاحیت اور تخلیقی قوت پر ہے، جس کا اندازہ اس مضمون میں پیش کی گئی مثالوں سے کیا جاسکتا ہے۔ ہر شاعر کی اپنی شناخت اور اپنی انفرادیت ہے، اور حوالے کو برتنے کا طریقہ بھی ایک سا نہیں۔ یہ تنوع نہ ہو تو آرٹ میں اکتا دینے والی یکسانیت پیدا ہوجائے۔ کسی کے یہاں شعری اظہار نہایت اعلیٰ سطح پر ہوا ہے، کسی کے یہاں کم اعلیٰ سطح پر، اور کہیں اظہار میں ارتکاز کی کمی ہے۔ اس کا گہرا تعلق اس بات سے ہے کہ فنکار کسی محرک کو کتنی شدت سے محسوس کرتا ہے یا کوئی تجربہ کس حد تک خود اس کی سائیکی کا تجربہ بن سکا ہے یا پھر وہ اس کے تخلیقی اظہار پر کس حد تک قادر ہے۔ اس مضمون میں عمداً میں نے ایسی بہت سی مثالوں سے صرفِ نظر کیا ہے جو تخلیقی یا شعری اعتبار سے معنیٰ خیز نہیں تھیں۔ اغلب یہ ہے کہ سہواً کوئی اہم چیز چھوٹ بھی گئی ہوگی۔ تاہم میری یہ کوشش رہی ہے کہ اس سلسلے کے تمام موثر اور امتیازی نشانات سامنے آجائیں۔ درجِ بالا مثالوں سے بہر حال اتنی بات واضح طور پر معلوم ہوجاتی ہے کہ زیرِ بحث تاریخی حوالہ اب بمنزلہ ایک رجحان کے اردو شاعری میں راسخ ہوچکا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ

موجودہ ذہن وشعور اس سے آزادانہ فیضان حاصل کر رہا ہے اور یہ موضوع ہمارے عہد کی تخلیقی شخصیت اور شعری وجود کا حصہ بن چکا ہے۔ علامہ اقبال اور ان کے عہد کے شعرا نے اس سلسلے میں بنیاد گزاروں کا کام کیا۔ ترقی پسند شعرا نے بنیادوں کو اٹھایا اور بعد میں آنے والے نئے شاعروں نے اس سلسلے میں نئی اظہاراتی اور معنیاتی جہات کو روشن کر کے اسے باقاعدہ شعری رجحان کی حیثیت دے دی۔ امام حسین کی ذات اور ان کی بے مثال شہادت اسلامی تاریخ کا ایسا روشن نقطہ اور سرچشمۂ فیض ہے جس سے آنے والے زمانے ہمیشہ کسبِ نور کرتے رہیں گے۔ تاریخ کا یہ منور نقطہ اردو شاعری کے حافظے سے کبھی محو نہیں ہوا۔ دہوں، عوامی گیتوں، دوبولوں، منقبتوں، سلاموں، مخمسوں، مسدسوں کی شکل میں صدیوں کا رثائی ادب اِس کا شاہد ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ صنفِ مرثیہ نے جو فروغ اردو میں پایا اور جو شعری عز و وقار اسے اردو میں حاصل ہوا، شاید ہی کسی دوسری زبان میں اتنے بڑے پیمانے پر ایسا ہوا ہو۔ رثائی ادب کی یہ ساری روایت اردو شاعری کا ایسا سرمایہ ہے جس سے صرفِ نظر کیا ہی نہیں جا سکتا۔ تاہم عہدِ حاضر میں یہ اظہار یہ رثائی ادب سے بالکل ہٹ کر عام شاعری میں نئی معنیاتی شان کے ساتھ نمایاں ہو رہا ہے۔ ایسی شاعری کا بڑا حصہ مزاحمتی ادب کی ذیل میں آتا ہے جو تیسری دنیا کی شاعری کا خاص رجحان ہے۔ خاطر نشان رہے کہ زندہ زبانوں کا تہذیبی اور تخلیقی سفر جاری رہتا ہے۔ زبانیں اور معاشرے کبھی کبھی ایسے موڑ پر بھی آ پہنچتے ہیں، جہاں نظرِ باز پسیں کی ضرورت ہوتی ہے اور اپنا احتساب واجب ہو جاتا ہے۔ ماضی کی صدیاں خون میں خود بخود گونجنے لگتی ہیں، اور ایسے میں فن کار کا وجدان تاریخ کی تحریری سندوں اور اجتماعی لاشعور کے اتھاہ گہرے سناٹوں سے اُن آوازوں کو نکال لاتا ہے جن سے وہ ہم کلام ہو سکتا ہے اور جن سے اپنے عہد کے درد و داغ و سوز و ساز جستجو و آرزو کو بہتر طور پر سمجھنے یا بیان کرنے کے لیے مدد لے سکتا ہے۔ حسینؑ ابن علی کی حق شناسی، پامردی، استقلال اور فقید المثال ایثار و قربانی اور اہلِ بیت کا دُکھ اور مصائب کو صبر و شکر سے جھیلنے کی طاقت و توفیق ایسا سرچشمۂ سعادت ہے جس سے جدید دور میں اردو غزل اور اردو نظم کی نئی تخلیقی جہات روشن ہوئی ہیں، اور معنی آفرینی اور تاثیر و دردمندی کے نئے اُفق سامنے آئے ہیں۔

گوپی چند نارنگ

क स्विदस्या: परमं जगाम

وانی (کلام) کی حد کو کون پا سکا ہے

(رگ وید)

سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر

ہندستانی فکر و فلسفے میں زبان کی نوعیت و ماہیت اور معنی کے مسئلے پر توجہ کی روایت نہایت قدیم ہے۔ ان میں میمانسا، نیایے ویشیشک، بودھ اور جین فکری روایتیں بالخصوص شریک رہی ہیں۔ قدیم ہندستانی فکر میں فلسفے کے چھ دبستان خاص ہیں، ان میں فلسفۂ لسان پر کسی نہ کسی زاویے سے ضرور غور کیا گیا ہے۔ ان میں سے بعض متن نہایت پرانے ہیں، اور ان کا زمانہ ویدوں کے فوراً بعد کا ہے۔ بعض متن دستبردِ زمانہ سے محفوظ نہیں رہے، لیکن بعد کے لکھنے والوں کے یہاں ان کا ذکر ملتا ہے، اور ان کے اٹھائے ہوئے مسائل کی گونج ملتی ہے۔ سنسکرت میں یہ روایت رہی ہے کہ بعد میں آنے والے اچاریوں نے پہلے کے بنیادی متون کی شرحیں لکھیں، اور مسائل کو صاف کیا۔ ان میں سے بعض شرحیں بجائے خود اس قدر اہم ہیں کہ ان کی نوعیت بنیادی متن کی ہوگئی ہے۔ فلسفیوں اور منطقیوں کے علاوہ ویاکرن (گرامر) النکار شاستر (بدیعیات) اور کاویہ شاستر (شعریات) کے ماہرین نے بھی شعری زبان اور معنی کے مسائل پر غور و خوض کیا ہے۔ باوجود اس کے کہ پانِنی کے کمالات کا اہلِ لسانیات اعتراف کرتے ہیں، اور صوتیات پر اس کی باریک نظر نیز اس کی حد درجہ ماہرانہ صرفیاتی و نحویاتی درجہ بندی سے مغرب میں بھی استفادہ کیا جاتا ہے، لیکن لفظ و معنی کے رشتے اور معنی کے مسائل کے بارے میں جو کچھ قدیم ہندوستانی فلسفیوں نے لکھا ہے، اس کے بارے میں معلومات عام نہیں ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ یہ خیالات اس قدر فکر انگیز اور اس درجہ بنیادی ہیں کہ عہدِ حاضر کی فکری پیش رفت کے اعتبار سے ان پر ازسرِ نو غور کیا جا سکتا ہے۔ زیرِ نظر باب کا مقصد یہی ہے کہ سوسئیر کے فلسفۂ لسان، پس ساختیات اور ردِ تشکیل کے فلسفۂ معنی کے تناظر میں یہ دیکھا جائے کہ اس بارے میں ہندستانی روایت میں کیا کیا بحثیں اٹھائی گئی ہیں اور ہندستانی

ذہن کا موقف کیا رہا ہے۔ اس نظر سے ہم نے ہندستانی فکری روایت اور شعریات کا جائزہ لیا تو بعض حیران کن نتائج سامنے آئے۔ یعنی مغرب میں جو نکات اب ساختیاتی اور ردتشکیل فکر کے ذریعے سامنے آرہے ہیں، ان سے ملتے جلتے نکات ہندستانی فکر و فلسفے بالخصوص بودھ فلسفے میں صدیوں پہلے زیرِغور رہے ہیں۔ ان کا ذکر چھیڑنے سے پہلے ہندستانی فکری و شعریاتی روایت کا مختصر ساخاکہ نظر میں رہنا ضروری ہے۔

قدیم ہندستانی فکری زبان کے مسائل کی بحث کئی طرح سے اٹھائی گئی ہے۔ اوّل ویاکرن (گرامر) کی رو سے، دوم منطق کے دبستان نیایے न्याय اور ویدانتی فکر میمانسا मीमांसा کی رو سے، اور سوم النکار شاستر یعنی بدیعیات و شعریات کی رو سے۔ ان میں ویاکرن کے ماہرین سب سے قدیم ہیں۔ یاسک کا زمانہ پاننی (چار سو قبل مسیح) سے بھی پہلے کا کہا جاتا ہے۔ پانی نے اپنی شہرۂ آفاق کتاب اشٹ ادھیائی میں سنسکرت ساخت کے اصول و قاعدے دریافت کیے، اور انھیں تمام تر سائنسی جامعیت سے ضابطہ بند کیا۔ کاتیاین (۳۰۰ ق م) نے اس پر وارتک لکھی اور پانی کے سوتروں میں اضافہ کیا۔ پانی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ سورج مغرب سے طلوع ہوسکتا ہے لیکن پانی کا لکھا ہوا غلط نہیں ہوسکتا۔ پتنجلی (۱۵۰ق م) نے پانی اور کاتیاین دونوں کے متن کی شرح مہابھاشیہ کے نام سے لکھی۔ ویاڈی مہابھاشیہ سے پہلے سنگرہ لکھ چکا تھا، لیکن سنگرہ کا متن نہیں ملتا۔ پتنجلی کے بعد ویاکرن روایت کا سب سے بڑا مفکر بھرتری ہری (۴۵۰ عیسوی) کو مانا جاتا ہے، جس نے نہ صرف پتنجلی کی مہابھاشیہ کی شرح لکھی، بلکہ واکیہ پدیہ کے نام سے فلسفۂ لسان پر ایک مبسوط کتاب لکھ کر نئے نظریات بھی قائم کیے۔ بھرتری ہری کے بعد ناگیش بھٹ نے لگھو منجوشا اور ناگیش نے سپھوٹ واد جیسی اہم کتابیں لکھیں، لیکن چھٹی ساتویں صدی کے بعد ویاکرن روایت کا زور ٹوٹ گیا، اور یہ النکار شاستر اور کاویہ شاستر کی روایتوں میں ضم ہوگئی۔

دوسرا سلسلہ ہندستانی فلسفے کے چھ دبستانوں کا ہے۔ ان میں معنی کے مسئلے پر سب سے زیادہ بحثیں میمانسا اسکول سے تعلق رکھنے والوں نے اٹھائی ہیں۔ اس سلسلے کا بنیادی متن جیمنی (۳۰۰ ق م) کا میمانسا سوتر ہے جس پر شبر (۲۰۰ء) نے جامع بھاشیہ لکھی۔ شبر کی بھاشیہ کے نتائج سے اتفاق اور اختلاف کی بنا پر کمارل بھٹ اور پربھاکر کے مباحث سے دو ذیلی دبستان قائم ہوئے جن کا سلسلہ عہدِ وسطیٰ تک چلتا رہا۔ ادویت ویدانت کو ماننے والے زیادہ تر کمارل بھٹ کے متبعین ہیں۔ یوگ اسکول سے تعلق رکھنے والوں کا بنیادی متن یوگ سوتر ہے جو پتنجلی سے منسوب ہے۔ سخت گیر ماہرین اس پتنجلی کو پانی کے شارح پتنجلی سے الگ مانتے ہیں۔ ہندستانی فلسفے میں زبان و معنی کے مسئلے پر میمانسا کے بعد سب سے زیادہ توجہ نیایے میں ملتی ہے جو بنیادی طور پر منطق کا دبستان ہے۔ گوتم اکشاپدا (۱۰۰ء) کے نیایے سوتر پر واتسیاین کی نیایے بھاشیہ (۳۰۰ء) مشہور ہے جس کا دفاع آگے چل کر اُدیوتکر اور واچسپتی مسر نے کیا۔

بودھ منطقیوں میں نارگارجن اور دِن ناگا خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں جن کے نظریہ شونیہ اور نظریہ اپوہ अपशून्योह میں سوسئیر اور دریدا سے صدیوں پہلے غیر معمولی طور پر ان سے ملتے جلتے مباحث ملتے ہیں۔ ناگارجن کا زمانہ دوسری صدی اور دِن ناگا کا زمانہ ۴۵۰ء کا ہے۔ بودھی اپوہ فکر کو آگے بڑھانے والوں میں دھرم کیرتی اور رتنا کیرتی (مصنف اپوہاسدّھی زمانہ ۱۰۰۰ء) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی کے بارے میں تیسرا سلسلہ ادبی فکر یعنی ناٹیہ شاستر، کاویہ شاستر، النکار شاستر یا ساہتیہ شاستر کے ماہرین کا ہے۔ یہ سب ناٹیہ شاستر کو ہندستانی شعریات کی قدیم ترین اور سب سے اہم کتاب مانتے ہیں۔ ادب میں شعریات کی تمام بحثوں کا آغاز ناٹیہ شاستر ہی سے ہوتا ہے۔ ناٹیہ شاستر کا زمانہ چھٹی ساتویں صدی قبل مسیح کہا جاتا ہے اور اس کا درجہ پُران کا ہے۔ ناٹیہ شاستر بھرت رشی کی تصنیف کہا جاتا ہے۔ اگرچہ اس میں بعد کو اضافے ہوتے رہے۔ بھرت کا ذکر کالی داس (۴۰۰ء) کے یہاں بھی ملتا ہے۔ بھرت کے بعد آنے والوں میں بھامہ (۶۰۰ء) نے اپنی تصنیف، کاویالنکار، کے ذریعے، دَنڈِن (۶۵۰-۷۰۰ء) نے، کاویا درش، کے ذریعے وامن (۸۰۰ء) نے ''کاویہ لنکار سوتر اورتی'' کے ذریعے، اوراُدبھٹ (۸۰۰ء) نے کاویہ لنکار سارسنگرہ کے ذریعے شعریات کی بحثوں کو آگے بڑھایا۔ بھٹ نایک کا زمانہ اگرچہ یہی ہے (۹۳۰ء) لیکن اس کی تصانیف کا کوئی حصّہ دستیاب نہیں۔ گپتاؤں کے سنہرے دور کے بعد ناٹیہ کا زوال اور کاویہ کا باقاعدہ فروغ ہونا شروع ہوا، چناں چہ نویں صدی عیسوی میں آنندوردھن نے بھرت کے نظریہ رس کا باقاعدہ اطلاق کاویہ پر کرتے ہوئے اپنی شہرہ آفاق تصنیف دھونیالوک میں شعری زبان کے مباحث کو منضبط کیا۔ دھونیالوک نظریاتی انضباط کے اعتبار سے سنسکرت شعریات کا اہم ترین متن تسلیم کی جاتی ہے۔ مہابھٹ (مصنف ویکتی وِویک ۱۰۰۰ء) اور کنتک (مصنف وکروکتی جیوتا ۱۰۰۰ء) نے نظریہ دھونی کے خلاف اپنے اپنے نظریات قائم کیے، جب کہ ابھنو گپتا نے ۱۱۰۰ء کے لگ بھگ دھونیالوک کی تائید میں اپنی معرکہ آرا کتاب دھونیالوک لوچنم لکھی اور بھرت کے ناٹیہ شاستر پر از سرِ نو نگاہ ڈالی، اور اس کی بھی نئی شرح ابھنو بھارتی کے نام سے لکھی۔ ابھنو گپتا کا فکری رشتہ آنندوردھن سے وہی ہے جو پتنجلی کا پانِنی سے ہے، یعنی ابھنو گپتا نے آنندوردھن کے نظریہ 'دھونی' کا دفاع کرنے اور اسے نظریاتی طور پر مستحکم بنیادوں پر استوار کرنے میں تاریخی کردار انجام دیا، اور شعریات کی بحثوں کو ناٹیہ کے نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ کاویہ (ساہتیہ) کے نقطۂ نظر سے قائم کیا۔ شعریات کی اس روایت میں آگے چل کر جن مفکرین نے اضافے کیے، ان میں دھنم جے (۹۷۶-۹۹۶ء مصنف دَش روپکا) بھوج (۱۰۰۰ء مصنف شرنگار پرکاش) ممٹ (۱۰۵۰-۱۱۰۰ء مصنف کاویہ پرکاش) وشوناتھ (۱۳۰۰ء مصنف ساہتیہ درپن) واگ بھٹ (بعد از ۱۱۰۰ء) ہیم چندر (بعد از ۱۱۴۰ء) نیز جے دیو (۱۲۵۰ء مصنف چندرالوک) اور بنگال کی روپا گوسوامن بالخصوص قابلِ

ذکر ہیں۔

قدیم ہندستانی روایت کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ سنسکرت شعریات پر سب سے زیادہ کام ہمالیہ کی ان بلندیوں اور اور وادیوں میں ہوا جو کشمیر میں ہیں۔ آنندوردھن، ابھنوگپت، ممٹ سب کشمیری شیو برہمن تھے۔ بودھی مفکرین کی تعداد بھی کم نہیں۔ ناگارجن اور دِن ناگا بودھ تھے اور مشرقی، ہمالیائی علاقے ناگا دیس کے رہنے والے تھے، نیز بھامہ اور ڈنڈن بھی بودھ تھے یا جین تھے اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ سنسکرت شعریات پر اگرچہ زیادہ کام شیو برہموں نے کیا، لیکن سنسکرت شعریات تمام و کمال برہموں کی مرہونِ منت نہیں۔ اس میں دو دھارے واضح طور پر ملتے ہیں، یعنی برہمن دھارا اور غیر برہمن دھارا، یا برہمہ اور آتما کو ماننے والوں کا دھارا اور برہمہ اور آتما کو نہ ماننے والوں کا دھارا جو برہمن اعتقادات میں یقین نہیں رکھتے تھے۔ بودھ، جین اور چارواک کا تعلق اسی غیر برہمن دوسرے دھارے سے ہے۔ ناگارجن اور دن ناگا کے بارے میں تو معلوم ہے کہ یہ بودھ تھے، بھامہ، ڈنڈن، شودھودنی، شلا میگھ ورن، اور رتنا شری گیان کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے کہ یہ بھی بودھ یا جینی تھے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ساختیاتی و پس ساختیاتی مغربی مفکر اور قدیم ہندستانی فکر میں جو حیرت انگیز مشابہتیں ملتی ہیں، ان کا جتنا تعلق برہمن فکری روایت سے ہے اس سے زیادہ غیر برہمن فکری روایت سے ہے بالخصوص بودھی مفکرین ناگارجن اور ناگا دیس کے دِن ناگا کے نظریات سے جن کی بحث آگے آئے گی۔

واضح رہے کہ سنسکرت شعریات کے لوازم مثلاً النکاروں کے نظام، یا دس گنوں، یا چھتیس لکشنوں، یا دھونی، یا ریتی، یا اس نوع کے دیگر متعدد مسائل کی بحث یہاں عمداً نہیں اٹھائی جائے گی بلکہ سنسکرت شعریات کے مرکزی تصورات، یعنی فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی کے اُن مسائل سے سروکار رکھا جائے گا جو بنیادی محرکات کا درجہ رکھتے ہیں اور جن پر سنسکرت شعریات قائم ہے۔ فروعی بحثوں اور اصطلاحوں کی تعریفوں سے بھی حتی الامکان اجتناب کیا جائے گا تا کہ غیر ضروری الجھاؤ پیدا نہ ہو اور توجہ اصل مباحث سے نہ ہٹنے پائے۔ ہماری جستجو کا مقصود یہ ہے کہ وہ افکار بحث کے قلب میں آجائیں جو ساختیاتی اور ردتشکیل مرکزی نکات سے لگا کھاتے ہیں اور جن کی حالیہ نظریہ بندی سے ادبی تھیوری میں غور و فکر کی نئی راہ کھل رہی ہے۔

شبد اور ارتھ: نظریہ اَبھِدھا

अभिध لفظ کی سب سے بڑی طاقت اس کی معنی خیزی ہے۔ اس طاقت کو شکتی، کہا گیا ہے۔ شکتی وہ طاقت ہے جو شبد (لفظ) کو ارتھ (معنی) سے جوڑتی ہے۔ شبد اور ارتھ کے رشتے کے بارے میں ہندستانی شعریات میں دو نظریے ہیں: میمانسا والوں کا کہنا ہے کہ شبد کا ارتھ رشتہ فطری ہے جب کہ نیایے والوں کا کہنا ہے کہ شبد کا ارتھ سے رشتہ فطری نہیں ہے، بلکہ یہ رشتہ رسمی اور روایتی

نوعیت رکھتا ہے۔ میمانسا والوں نے میمانسا سوتر میں یہ بحث اٹھائی ہے کہ معنی کی اصل کا سُراغ لگانا چونکہ ناممکن ہے، اس لیے اس کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ لفظوں کے معنی اسی طرح فطری ہیں جس طرح انسان کی اندریوں (اعضا) میں حواس کی صلاحیت فطری ہوتی ہے۔ میمانسا مفکرین اس صلاحیت کو شبد کی یوگیتا योग्यता قرار دیتے ہیں، یعنی شبد فطری طور پر ارتھ کی صلاحیت رکھتا ہے، دوسرے لفظوں میں شبد مقتدر ہے اور معنی مستحکم، اور شبد اور ارتھ کا رشتہ مستقل اور غیر متغیر نوعیت کا ہے۔ میمانسا مفکرین چوں کہ ویدوں کے مقدس معنی قائم کرنا چاہتے تھے، اس لیے ارتھ کے استقلال پر زور دینا اور شبد کو مقتدر قرار دینا ان کا خاص مسئلہ تھا، لیکن نیایے اور ویشیشک مفکرین اس نظریے سے مدلّل اختلاف کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ نہ شبد مقتدر ہے نہ معنی مستحکم، یعنی شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری نہیں ہے، نیز یہ رشتہ مستقل بھی نہیں ہے، بلکہ یہ رسمی اور روایتی نوعیت کا ہے۔ یعنی لفظ کے معنی فی نفسہٖ طے نہیں ہیں، یہ رواج اور چلن سے طے ہوتے ہیں۔ گوتم رشی کا کہنا ہے کہ شبد اور ارتھ میں کوئی براہِ راست رشتہ نہیں ہے۔ اگر ہم شبد 'اگنی' अग्नि کہہ کر جلانے والی چیز، اور شبد 'گَو' गऊ کہہ کر خاص قسم کا جانور مراد لیتے ہیں، تو ایسا اس لیے نہیں ہے کہ شبد 'اگنی' میں جلانے کے یا شبد 'گَو' میں جانور کے خواص موجود ہیں، بلکہ ایسا صرف اس لیے ہے کہ روایت اور چلن سے ان لفظوں کے یہ معنی طے پا گئے ہیں۔ نیایے والے اسے شبد کی شکتی یا ابھدھا अभिधा کہتے ہیں، اور چوں کہ یہ ازروئے فطرت نہیں بلکہ ازروئے رواج قائم ہوتی ہے، اسے پر بھاشا परिभाषा بھی کہا گیا ہے۔ یہ بھی وضاحت کی گئی ہے کہ اگر شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری ہوتا تو شبد اور ارتھ ساتھ ساتھ موجود ہوتے، تلوار کہنے سے زبان کٹ نہیں جاتی، نہ ہی 'مدھو' (شہد) کہنے سے منہ میٹھا ہو جاتا ہے۔ نیایے مفکرین نے یہ نکتہ بھی اٹھایا کہ اگر شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری اور مستقل ہوتا تو ہر جگہ (یعنی ہر زبان میں) ایک شبد کا وہی ارتھ ہوتا، نیز ہر زبان میں اشیا کے ایک جیسے نام ہوتے، یعنی شہد کو ہر زبان میں 'مدھو' یا آگ کو ہر زبان میں 'اگنی' کہا جاتا۔ اگر شبد اور ارتھ کے فطری رشتے کے مفروضے کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو پھر لفظوں کے مختلف معنی یا ایک معنی کے لیے مختلف لفظوں کے چلن کی کوئی تسلی بخش منطقی توجیہہ ممکن نہیں ہے۔ اسی طرح ایک چیز کے لیے مختلف ناموں کے استعمال سے بھی شبد اور ارتھ کے فطری رشتے کے نظریے کا رد لازم آتا ہے۔

غور سے دیکھا جائے تو نیایے مفکرین کا موقف بالکل وہی ہے جو جدید لسانیات یعنی سوسئیری فلسفۂ لسان کا ہے یعنی لفظ اور معنی میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ من مانا (ARBITRARY) ہے، یعنی انسان کا قائم کیا ہوا ہے، رسمی ہے، اور ازروئے روایت یا ازروئے رواج وجود میں آیا ہے۔ نیایے مفکرین کے یہاں شبد اور ارتھ سے تقریباً وہی مفاہیم مراد ہیں جن مفاہیم میں سوسئیر اپنی دو خاص اصطلاحوں SIGNIFIER اور SIGNIFIED کو استعمال کرتا ہے اور زور دیتا ہے کہ ان دونوں کا رشتہ 'موضوعی' یعنی ذہن انسانی کا قائم کردہ اور من مانا

ہے۔ نیایے والوں نے وضاحت کی ہے کہ شبد اصواتِ محض کا مجموعہ نہیں جو واقعتاً بولی گئی ہیں (یعنی वर्ण) بلکہ شبد اس صوتیاتی یا حرفی ڈھانچے پر قائم ہے جو اصلاً ذہنی تصور ہے، اور زبان کے نظام کا حصہ ہے (یعنی स्फोट)۔ اسی طرح ارتھ بھی شے محض نہیں ہے بلکہ شے کا ذہنی تصور یا وکلپ विकल्प ہے، یعنی ذہنی تشکیل یا شے کا وہ عمومی آفاقی تصور جو اس نوع کی تمام اشیا کو حاوی ہے، اور کوئی مخصوص شے جس کا صرف ایک حوالہ ہے۔

(نیایے سوتر ۲، ۲، ۵۵)

نیایے مفکرین نے اس ضمن میں ہم معنی الفاظ शब्द पर्याय اور ہم صوت لیکن مختلف المعنی الفاظ नानार्थ کی بحث بھی اٹھائی ہے، یعنی اول وہ صورت جہاں شبد الگ الگ ہیں اور ارتھ ایک ہے، یا وہ صورت جہاں شبد ایک جیسے ہیں اور ارتھ الگ الگ ہے۔ یہ لفظ معنی کے رشتے کا وہ بنیادی 'تفرق' ہے جس پر سوسئیر نے اپنے فلسفۂ لسان کی عمارت اٹھائی ہے۔ اس 'تفرق' کا پہلا حوالہ یاسک کے یہاں آیا ہے جسے پانِنی کا بھی پیشرو کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد پتنجلی نے اس بحث کو آگے بڑھایا ہے کہ شبد اور ارتھ کا رشتہ غیر مستحکم اور غیر مستقل ہے۔ کاویہ النکار سار سنگرہ کا مصنف اُدبھٹ اس بارے میں شلیش श्लेष یعنی ایک سے زائد معنی کا اشارہ رکھنے والے الفاظ یا مرکب ایہام کی دلیل لاتا ہے کہ بعض الفاظ بیک وقت ایک سے زیادہ معنی دیتے ہیں، خواہ انھیں ایک بار بولا جائے یا دو بار۔

یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ میمانسا مفکرین اور ماہرین ویاکرن کا موقف اگرچہ معنی کے استحکام کا ہے لیکن ان میں ذرا سا فرق ہے۔ ویاڈی جو بھرتری ہری کا پیشرو ہے، مخصوص معنی کو درویہ द्रव्य کہتا ہے، یعنی اصل اساسی وہ رویہ کو مخصوص کے محدود معنی میں نہیں بلکہ پورے پورے زمرے کے کلی تصور کے لیے استعمال کرتا ہے یعنی جو ارتھ کی تمام شکلوں پر حاوی ہے۔ پتنجلی کا کہنا ہے کہ پانِنی کے یہاں بھی ارتھ کے رویہ کا کم و بیش یہی مفہوم ہے۔ اشٹ ادھیائی: سوتر ۱، ۲، ۵۸:

जात्याख्यायाम् एकस्मिन् बहुवचनम् अन्यतरस्याम्

کا مفہوم ہے کہ ارتھ آفاقی یا عمومی ہوتا ہے، جب کہ اشٹ ادھیائی: سوتر ۱، ۲، ۶۴:

सरूपाणाम् एकशेष एकविभक्तौ

میں کہا گیا ہے کہ ارتھ مخصوص ہوتا ہے۔ بھرتری ہری اس سے بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اول تو شبد کا ارتھ تصوراتی یعنی تجریدی ہوتا ہے، اپنے زمرے (جاتی) जाति کی تمام اشیا کو حاوی، یعنی یہ Form-meant ہے، جو بعدۂ اس مخصوص شے پر منطبق ہو جاتی ہے جس کی لیے شبد بولا گیا ہے۔ بھرتری ہری 'جاتی' जाति اور 'ویکتی' व्यक्ति میں فرق کرتا ہے، اور 'جاتی' سے زمرے کا مجرد تصور مراد لیتا ہے۔ ماہرین ویاکرن کے 'درویہ' द्रव्य سے مراد بھی کسی خاص شے کا ٹھوس وجود نہیں، بلکہ

اس کا ذہنی تصور ہے یعنی ارتھ ذہنی تجرید ہے، کوئی ٹھوس واقعاتی چیز نہیں۔ دیکھا جائے تو 'دروبہ' کا تصور بہت کچھ سوسئیر کے 'لانگ' کے تصور سے ملتا جاتا ہے، بمقابلہ 'پارول' کے تصور کے۔ مہابھاشیہ میں پتنجلی نے (سوتر V،۱،۱۱۹) میں بحث کی ہے کہ 'دروبہ' وہ ہے جس کی اصل مختلف تعبیروں کے باوجود قائم رہے۔ 'دروبہ' اصل ہے اور تعبیریں بمنزلہ صفات کے اضافی ہیں۔ اضافات وصفات کے انتساب سے اصل میں کوئی نقص یا تغیر واقع نہیں ہوتا۔

یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ ویاکرنیوں کا زبان کی ساخت کے مطالعہ کا انداز زیادہ تر یک زمانی ہے، یعنی جسے سوسئیر SYNCHRONIC کہتا ہے۔ بمقابلہ DIACHRONIC (تاریخی اور ارتقائی) کے۔ یہ نہیں کہ سنسکرت روایت میں زبان کے تاریخی ارتقا اور تغیر و تبدل کے مسائل نہیں اٹھائے گئے لیکن چوں کہ ویاکرنیوں کی زیادہ توجہ زبان کی ساخت کو قائم کرنے اور زبان کا نظام متعین کرنے پر تھی، ان کا رویہ بالعموم یک زمانی (SYNCHRONIC) ہے، تاریخی ارتقائی (DIACHRONIC) نہیں۔ سنسکرت لغت نویسوں نے بھی لفظ کی ابتدا اور اس کی تبدیلیوں کی بحثیں اتنی نہیں اٹھائیں، جتنی لفظوں کے مادوں، اشتقاقات اور تصرفات کی شکلوں اور ان کے رشتوں کو منضبط کرنے پر توجہ کی ہے۔ گویا قدیم ہندستانی فکر زبان کی اس ساخت کو بیان کرتی ہے جو وقت کی کسی ایک سطح پر ملتی ہے نہ کہ اس شکل کو جس میں ارتقائی تغیر و تبدل ہوتا رہا ہے۔ پانی اور پتنجلی زیادہ سائنسی اسی لیے ہیں اور مغرب کی جدید لسانی فکر کو اسی لیے اپیل کرتے ہیں کہ وہ ارتقائے زبان کی قیاسی اور تخیلی نیز غیر سائنسی بحثوں میں نہیں پڑتے بلکہ یک زمانی سائنسی معروضیت سے زبان کی ساخت کا تجزیہ کر کے اسے ضابطہ بند کرتے ہیں۔ ہندستانی روایت میں اس بات کو بھی تسلیم کیا جاتا رہا ہے کہ تاریخی معنی پر وہ معنی مقدم ہے جو رائج ہے اور چلن میں ہے۔ یعنی رواج اور چلن کو مقتدر درجہ دیا گیا ہے۔ پانی کہتا ہے کہ سنگیا संज्ञा یعنی موجودہ معنی کو سابقہ معنی پر ترجیح ہے۔ پتنجلی بھی اسی پر زور دیتا ہے کہ ششٹ शिष्ट یعنی پڑھے لکھے لوگ یا فصحا جو بولتے اور سمجھتے ہیں وہی مقتدر ہے۔ کاتیاین اور پتنجلی اکثر و بیشتر متنازع لسانی مسائل میں رائج استعمال سے سند لیتے ہیں۔ زبان کی ساخت کے تجزیے کا یہ وہ رویہ ہے جسے سوسئیر نے سائنسی مطالعہ کے لیے مرجع قرار دیا اس لیے کہ کسی ایسے مواد (CORPUS) سائنسی تجزیے کی بنیاد نہیں رکھی جا سکتی جو غیر معین ہو یا تغیر و تبدل پر مبنی ہو۔ یعنی زبان کی فقط وہ سطح جس پر زبان لمحۂ حاضر میں قائم ہے، سائنسی مطالعے کا جواز رکھتی ہے، باقی اولتی بدلتی تفصیل کو اس نے تاریخی مطالعہ کے لیے چھوڑ دیا۔

بودھی نظریہ اپوہ अपोह

ہندستانی فکری روایت میں بودھ روایت برہمن روایت کے ساتھ ساتھ ملتی ہے۔ اوپر

ہم نے دیکھا کہ برہمن روایت میں فلسفۂ لسان کے نقطۂ نظر سے میمانسا یا کسی بھی دوسرے دبستانِ فکر کی بہ نسبت نیایے ویشیک کی روایت زیادہ جامع ہے، اس لیے کہ نوعیت کے اعتبار سے یہ روایت منطقی ہے۔ بودھی روایت کی خصوصیت یہ ہے کہ اکثر معاملات میں بودھ روایت نیایے روایت سے بھی زیادہ مضبوط اور مدلل ہے، اس لیے کہ بودھ روایت مابعد الطبیعیاتی ماورائیت اور عینیت کے تصور سے کلیتاً آزاد ہے۔ مقدمات بالذات طور پر مقدمات ہیں کسی ماورائی تصورِ حقیقت سے ماخوذ ہیں نہ اس پر منتج ہوتے ہیں۔ بودھی فکر میں نظریہ اپوہ अपोह جو بودھی تصورِ حقیقت 'شونیہ' शून्य کا لازمہ ہے، اس نوعیت کا ہے کہ اس کے مضمرات پر جس قدر غور کریں، حیرت ہوتی ہے کہ جن نتائج تک جدید لسانیات و پس ساختیات و ردِ تشکیل بیسویں صدی میں پہنچیں، ان تک بودھی ذہن صدیوں پہلے پہنچ چکا تھا۔ اوپر ہم نے دیکھا کہ میمانسا والے شبد اور ارتھ کے رشتے کو فطری اور نیایے والے اسے رسمی اور روایتی قرار دیتے ہیں، لیکن دونوں کا نقطۂ نظر اصلاً مثبت ہے، یعنی دونوں شبد اور ارتھ کے رشتے کو مثبت مانتے ہیں، اور اس کی جو بھی تاویل کرتے ہیں اثباتیت کے نقطۂ نظر سے کرتے ہیں۔ بودھی فکر اس اعتبار سے ان دونوں برہمن روایتوں سے بہت آگے ہے۔ یہ شبد اور ارتھ کے رشتے کو اس طرح دیکھتی ہی نہیں، بلکہ اسے کلیتاً تفریقی قرار دے کر اس کی منطقی تاویل کرتی ہے۔ بعینہٖ یہ وہی رویہ ہے جس پر جدید لسانیات، پس ساختیات اور ردِ تشکیل قائم ہے۔ بودھی مفکرین کہتے ہیں کہ شبد میں ہرگز کوئی شئیت براہِ راست نہیں ہے، اس لیے کہ ارتھ اپنی نوعیت کے اعتبار سے منفی ہے۔ ان کے بقول شبد چوں کہ فقط تصوراتی امیج ہیں جو خالصتاً ذہنی تشکیل یعنی 'وکلپ' ہیں، اس لیے شبد اور شے میں کوئی حقیقی رشتہ نہیں ہوسکتا۔ بودھی مفکر دن ناگا کا کہنا ہے کہ شبد ایسا وکلپ ہے جس کی خصوصیتِ خاصہ اس کی منفیت ہے، اور اپنے زمرے کے دوسرے تمام عناصر سے اس کا رشتہ تفریقی نوعیت کا ہے۔ شبد 'گو' سے گائے براہِ راست مراد نہیں ہے، بلکہ لاً اُن تمام اشیا کے جو گائے نہیں ہیں، یعنی ایسی تمام اشیا کی نفی جو گائے نہیں ہیں۔ دھرم کیرتی کہتا ہے کہ شبد سے معنی کے اثبات کا ادراک اس لیے ہوتا ہے کہ زبان میں ذہنی تصور کی تکرار ہوتی رہتی ہے۔ (جیسا کہ سنیما میں غیر متحرک شاٹ کی تیز رفتار تکرار سے تحرک کا احساس ہوتا ہے)۔ بودھی فکر کا یہ نکتہ خاصا اہم ہے کہ معنی کا اضافی تفرق کثرتِ استعمال کی وجہ سے محسوس نہیں ہوتا جب کہ معنی کا اثبات برابر محسوس ہوتا ہے۔ بودھ منطق کی رو سے پرتیکش प्रत्यक्ष صرف وہ ہے جو حواس کے ذریعے ہمارے علم کا حصّہ بنتا ہے۔ لیکن اشیا کے عمومی نام اور آہنی امیج یا تصور جن کے ذریعے ہمیں خاص اشیا کا علم ہوتا ہے، حواس کا حصّہ نہیں ہیں، ذہن کا حصّہ ہیں، اس لیے ان کے پرتیکش کو قطعی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ظاہر ہے کہ بودھی فکر کے ان نکات اور سوسئیر کے خیالات اور دریدا کے نظریۂ افتراق (DIFFERANCE) میں حیرت انگیز مطابقت اور مشابہت ہے۔ بودھوں کے یہاں یہ نکتہ بالکل سوسئیر سے ملتا جلتا ہے کہ زبان کے تصوراتی امیج میں (جس کا حامل شبد ہے) اور اشیا میں کوئی

لازمی یا فطری رشتہ نہیں ہے، اور ارتھ کا انفراد فقط اس کی تفریقی حوالگی میں ہے۔ شبد کی مثال سے میمانسا اور نیایے والوں نے بھی بحث کی ہے، اور ویا کرنیوں نے بھی، لیکن بودھوں کی بحث ان سب سے بلیغ ہے، اور انھیں خطوط پر ہے جو سوسئیر کی فکر کی خصوصیت ہیں۔ بودھوں کا کہنا ہے کہ سفید یا کالی گائے فقط اس لیے سفید یا کالی گائے ہے کہ وہ بھوری یا چتکبری یا کسی دوسری طرح کی گائے نہیں ہے۔ شبد کالی یا سفید میں کوئی 'موجودگی' (PRESENCE) اس رنگ کی نہیں ہے۔ معنی خیزی (SIGNIFICATION) کی افتراقیت کا یہ وہی نکتہ ہے جسے دریدا نے سوسئیر سے اخذ کر کے اپنی فکر کے زور سے کیا سے کیا بنا دیا، اور جواب رد تشکیلی فلسفے کی نئی فکری روایت کا نقطۂ آغاز ہے۔ دریدا کی رد تشکیل کا سرچشمہ زبان کی یہی منفی حوالگی اور افتراقیت ہے۔ بودھی مفکرین یہ بھی کہتے ہیں کہ شبد سے جو امیج بنتا ہے وہ سراسر ذہنی اور تصوراتی یعنی غیر اصلی اور غیر حقیقی ہے، لیکن ہم اسے اصل اور حقیقی سمجھتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے بینائی کے ایک خاص طرح کے نقص میں ایک کے بجائے دو چیزیں دکھائی دیتی ہیں۔ ناگارجن نے MADHYAMIKAKARIKA, XXI, 8 میں یہ بحث اٹھائی ہے کہ حقیقت (سچائی، صداقت، معنی) وہ بھی ہے جو واقعاتی ہے، اور وہ بھی ہے جو مطلق ہے یعنی ذہنی امیج یا فارم یا اصل آفاقی روپ جس سے واقعاتی سچائی متشکل ہوتی ہے۔

شونیہ शून्य

شونیہ شونیتا शून्यता بدھ مت کا بنیادی نظریہ ہے۔ شونیہ بہ معنی شونیتا بہ معنی خالی پن، غیر موجود، غیاب۔ بادی النظر میں یہ نظریہ منفی معلوم ہوتا ہے لیکن اپنے منطقی نتائج کے اعتبار سے یہ منفی نہیں بلکہ جدلیاتی نظریہ ہے۔ شونیہ کے تصور کی بنیاد بودھی مفکر ناگارجن (۱۰۰۔۲۰۰ء) کے انکاری مباحث سے پڑی، اور رفتہ رفتہ یہ اندازِ نظر بودھی فلسفے کا مرکزی رویہ بن گیا۔ ناگارجن نے مدلل بحث کی ہے کہ تمام علائق اور وجود اور ان کی تمام اقسام جو علائق اور وجود سے پیدا ہوتی ہیں، ان کو جدلیاتی طور پر رد کیا جا سکتا ہے اور باقی جو کچھ بچ رہتا ہے، وہ 'شونیہ' ہے۔ شونیہ ہر طرح کی تعریف اور تعینات سے ورا ہے، اس لیے کہ ہر تعریف تعقید اور تحدید کو راہ دیتی ہے اور شونیہ حقیقت کے جملہ ظواہر کی کنہہ ہے، اس لیے ہر طرح کی تحدید سے وراء الورا ہے۔ حقیقت کا اصل الاصول اگر کچھ ہے تو شونیہ ہے، شونیہ ہی کُلی حقیقت ہے، حقیقتِ مطلقہ، یہی تتھتا तथता ہے، اسی کی منزل نروان یا کُلی مطلقیت کی منزل ہے۔ بدھ مت کے مخالفوں نے شونیہ واد پر سخت سے سخت اعتراض کیے ہیں کہ یہ نراجیت کا فلسفہ ہے، یا یاسیت اور منفیت کی طرف لے جاتا ہے۔ لیکن بودھوں کے نزدیک شونیہ منتہائے دانش ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے بغیر نہ تو گیان ممکن ہے اور نہ گیان کی ترسیل، اور نہ ہی سنسار کی سچائی کو اس کے بغیر جانا جا سکتا ہے۔ اپنی مطلق حیثیت سے شونیہ فطری انسانی وجود

میں (جو عارضی وجود ہے) عدم وجودیت کا احساس ہے۔ یہ محض نفی نہیں ہے بلکہ وجود یا وجود کے ہونے سے پرے جو وجود یا وجود کے ہونے کا احساس ہے اس کی نفی کی نفی ہے:

"IT IS NOT MERE NEGATION, BUT A NEGATION OF NEGATION THAT IS AN EXISTENCE-BEING BEYOND EXISTENCE AND BEING. IT IS BEST DEFINED BY NEGATIVES SINCE ALL POSITIVE EXPRESSION NOT ONLY LIMIT BUT POLLUTE THE PURE CONCEPT OF ABSOLUTE SUNYA"

(WALKER, P. 435)

شونیہ کے اس تصور کو منفی طور پر ہی سمجھا یا جا سکتا ہے کیوں کہ تمام مثبت پیرایے نہ صرف شونیہ کو محدود کر دیتے ہیں بلکہ اس کی مطلقیت کو خالص نہیں رہنے دیتے۔

بودھی مفکرین نے واضح کیا ہے کہ ہندو فکر میں اگر چہ شونیہ کا تصور اتنا ہمہ گیر نہیں ہے، لیکن ہندو فکر میں بھی متعدد مقامات پر جہاں مطلقیت یا غیر وجود پر زور دینا مقصود ہے، شونیہ سے کام لیا گیا ہے۔ اپنشدوں میں جب برہمہ یعنی مصدر ہستی کی تعریف کی بحث اٹھائی گئی ہے کہ برہمہ کیا ہے، اور جب ایک کے بعد ایک سب تعریفیں ساقط ہو جاتی ہیں تو 'نیتی' 'نیتی' नेति नेति کہا گیا ہے یعنی برہمہ یہ بھی نہیں ہے، وہ بھی نہیں ہے۔ برہمہ نرگن ہے یعنی گن (صفات) سے بری ہے۔ وہ امورتی अमूर्ति ہے یعنی جس کی مورت ممکن نہیں ہے، وہ نا قابلِ بیان ہے، نا قابلِ تصور ہے، اس کی گہرائی کو پایا نہیں جا سکتا، اس کی وسعت کو ناپا نہیں جا سکتا، وغیرہ کسی بھی مثبت پیرایے میں برہمہ کی تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو تصور محدود ہو کر رہ جاتا ہے یا ذات تعینات کا شکار ہو جاتی ہے۔

یہ بحث بھی اٹھائی گئی ہے کہ کرم کے تصور کی رو سے سنساران دیکھی یا نظر نہ آنے والی ادرشیہ अदृश्य قوتوں کی آماجگاہ ہے اور پرش انھیں ادرشیہ قوتوں کے سایے میں اپنا کرم کرتا ہے، خواہ ہمیں اس کا علم ہو یا نہ ہو، انھیں ان دیکھی قوتوں کی اعلیٰ سطح پر ہم اپنے اعمال کی سزا یا جزا پاتے ہیں جو اکثر ہمیں نظر نہیں آتیں۔ مثال کے طور پر یگیہ یا قربانی کے اثرات ادرشیہ ہیں، وہ نظر نہیں آتے لیکن اصلیت رکھتے ہیں، اس لیے زندگی ان اعمال (کرم) کے سانچے میں ڈھلتی ہے۔ تجربی حقیقی زندگی کے دکھائی نہ دینے والے عوامل کو بھی ادرشیہ کہا گیا ہے۔

شونیہ کی رو سے 'خاموشی' ایک زبردست حرکیاتی تصور ہے، آواز سے کہیں زیادہ طاقت ور اور اصوات اور معانی کے ان گنت امکانات سے بھر پور گہرے رہسیہ रहस्य (بھید) یا انسانی مقدر کے گہرے رازوں کو ظاہر کرنے کے لیے شونیہ یعنی 'خاموش' سے بہتر پیرایہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی شبد خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ خاموش منتر یا خاموش جاپ یعنی ذکرِ خفی گنگنا

ئے جانے والے یا پڑھے جانے والے جاپ (ذکرِ جلی) سے بہتر ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے بیشک وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے۔ یوگی اور رشی اپنے ذہنوں کو آواز کے پردے میں اس نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھوٹتی ہے اور لامحدود مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔ (غالب نے آگہی کی دامِ شنیدن بچھانے پر جو چوٹ کی ہے وہ بلاوجہ نہیں)۔

بودھی فلسفیوں نے شونیہ کا جو اطلاق معنیات پر کیا ہے وہ ساختیات و پس ساختیات کے نقطۂ نظر سے دلچسپ بھی ہے اور حیرت انگیز بھی۔ امکان ہے کہ زبان کی افتراقیت کا نکتہ سوسئیر نے بودھوں ہی سے اخذ کیا ہو۔ اپوہ کا مطلب ہی ہے انکار کرنا، مستثنیٰ کرنا، جس کی رو سے کوئی لفظ، اظہار یا تصور کسی بھی معنی کو صرف اسی قدر ظاہر کرتا ہے جس قدر وہ اپنے معنی میں غیر معنی کی تفریق سے قائم ہوتا ہے۔ یعنی گائے سے مراد وہ تصور ہے جو غیر گائے نہیں ہے۔ غرض حقیقت کا ادراک شبد کی تفریقی رشتوں کی نوعیت سے ہوتا ہے، یا کسی بھی چیز کے وجود کا تصور اس کے عدم وجود سے مرتب ہوتا ہے، بالکل جس طرح سنسار غیر سنسار سے وجود میں آیا، یا جس طرح ہر تصور پر اس کا غیرِ تصور یا غیاب سبقت رکھتا ہے، اس لیے کہ ہر تصور اپنے غیر تصور یا غیاب سے وجود پکڑتا ہے۔ گائے کے یا کسی بھی تصور تک پہنچنے سے پہلے منطقی طور پر یا فلسفیانہ طور پر یا تجرباتی طور پر یعنی تینوں طرح غیر گائے یا جو بھی تصور ہو، اس کے غیر تصور تک پہنچنا اور اس کو سمجھنا ازبس ضروری ہے۔ اس کے بغیر ذہنِ انسانی ادراکِ معنی کی راہ میں آگے بڑھنا تو در کنار پہلا قدم بھی نہیں اٹھا سکتا۔

ناگارجن کی پیدائش آندھرا جنوبی ہند میں ہوئی اور منطق اور جدلیات میں مہارت اس نے مشرقی ہمالیہ کی پہاڑیوں میں ناگاؤں کی سرزمین میں حاصل کی۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے گیان مہاتما بدھ کے دو شِشیوں سے لیا اور اپنے فکر و فلسفے سے مہایان بدھ مت میں 'مادھیمک سلسلے کی بنیاد ڈالی۔ بدھ مت کے پیروکار نارگا جن کو اپنا سب سے بڑا مفکر اور منطقی مانتے ہیں۔ اس کا زمانہ ۱۰۰ سے ۲۰۰ بعد مسیح بتایا جاتا ہے۔ ناگارجن کا کہنا ہے اگر چہ سنسار ٹھوس دکھائی دیتا ہے لیکن سچائی کی اعلیٰ تعبیر کی رو سے یہ بے اصل ہے، یہ اسباب و علل کی نتیجے سے ظہور پذیر ہوتا ہے اور سوبھاو स्वभाव نہیں رکھتا یعنی آزادانہ اپنا فکری وجود نہیں رکھتا۔ وہ شعورِ انفرادی بھی جس کے ذریعے اس کے غیر اصل ہونے کا احساس ہوتا ہے، اسی غیر اصل کُل کا ایک جُز ہے، اس لیے وہ بھی غیر اصل ہے۔ چنانچہ غیر اصل کے ذریعے اصلیت کو جاننا اور سمجھنا ممکن ہے۔ نہ اس کا اقرار کیا جا سکتا ہے نہ اس کا انکار کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام مابعد الطبیعیاتی سوالوں کا جواب بُدھ نے 'خاموشی'، 'شونیہ' سے دیا ہے۔ اِس انتہا یا اُس انتہا سے بچنے اور بیچ کی راہ اختیار کرنے کی وجہ بھی یہی ہے۔ تاہم تنبیہہ کی گئی ہے کہ بیچ کا تصور بھی اضافی اور اعتباری ہے کیوں کہ قطعیت سے نہیں کہا جا سکتا کہ (۱) یہ وجود رکھتا ہے (۲) وجود نہیں رکھتا (۳) یہ دونوں صورتیں ممکن ہیں (۴) یہ دونوں صورتیں ناممکن ہیں۔

غرض ایک مطلق 'خالی پن' ہے 'شونیہ' جس میں انفراد، اقرار، شناخت، کسی چیز کا قطعی اثبات منطقی طور پر ممکن نہیں تفصیل کے لیے دیکھیے:

THE STCHERABATSKY, BUDDHIST LOGIC, BIBLIOTHECA
BUDDHICA 26 (LENINGRAD, 1930).

بودھی فکر سے مطابقتوں کے سلسلے میں پروفیسر فرتھ کا پچپن برس پہلے کا یہ جملہ بڑی اہمیت کا حامل ہے:

"IT IS JUST POSSIBLE THAT HE (SAUSSURE) HAD LEARNED SOMETHING OF INDIAN PHILOSOPHY".
(J.R.FIRTH, 'TECHNIQUE OF SEMANTICS' TRANSLATION OF THE PHILOLOGICAL SOCIETY,
LONDON, 1935, IN INDIAN THEORIES OF MEANING
(IOC. CIT) P. 86)

رابرٹ میگلیولا کی کتاب:

DERRIDA ON THE MEND (PURDUE 1984)

چند برس پہلے شائع ہوئی ہے۔ اس نے پورا تیسرا باب اسی بحث پر وقف کیا ہے کہ دریدا کی ردتشکیل فکر اور ناگارجن کے شونیتا میں گہرا رشتہ ہے:

"NOTICE THAT EVEN THE NAME AND CONCEPT OF SUNYATA ARE 'PROVISIONAL' I.E. 'CROSSED-OUT'.
SUNYATA, LIKE DERRIDEAN DIFFERANCE. SHOULD NOT BE HYPOSTATIZED AND CANNOT BE FARMED BY RATIOCINATION. REMARK AS WELL THAT SUNYATA IS THE 'MIDDLE PATH'. CLEARY, NAGARJUNA MEANS MIDDLE IN THE SENSE OF THE DERRIDEAN

BETWEEN. TRACKING ITS 'AND/OR' (ABSOLUTE CONSTITUTION AND ABSOLUTE NEGATION) BETWEEN THE CONVENTIONAL 'AND/OR' PROPOSED BY ENTITATIVE THEORY. SUNYATA IS NOT VOIDNESS BUT DEVOIDNESS:

"WHATEVER IS IN CORRESPONDENCE WITH SUNYATA ALL IS IN CORRESPONDENCE (I.E. POSSIBLE). AGAIN WHATEVER IS NOT IN CORRESPONDENCE WITH SUNYATA, ALL IS NOT IN CORRESPONDENCE. (INADA ADDS THE NOTE: 'THE MEANING CONVEYED HERE IS THAT SUNYATA IS THE BASIC OF ALL EXISTENCE. THUS, WITHOUT IT, NOTHING IS POSSIBLE'. P. 14, & 147)."

KENNETH K. INADA, NAGARJUN : A TRANSLATION OF HIS MULAMADHYAMAKAKARIKA WITH AN INTRODUCTORY ESSAY.

(TOKYO : HOKUSEIDO 1970).

MEGLIOLA. P. 116. & 205

مزید یہ کہ بودھ روایت میں ارتھ اثبات نہیں رکھتا اس لیے کہ یہ لمحاتی ہے، فقط شے جو خودْ سولکشن، स्वलक्षण ہے، حقیقی ہے۔ ارتھ چوں کہ وکلپ विकल्प یعنی محض ذہنی تشکیل ہے، معروضی حقیقت نہیں ہوسکتا۔ یہ اصلاً منفی ہے کیوں کہ یہ بالذات اپنا انفراد قائم نہیں کرسکتا، اور فقط دوسرے عناصر کے استثنا سے کارگر ہوتا ہے۔ پس ارتھ کو اس کی منفیت کی بنا پر ہی پہچانا جاسکتا ہے یعنی متعلقہ دوسرے تمام عناصر سے تفریقی تخصیص کی بنا پر۔ بودھ روایت میں اسے 'انیاپوہ' अन्यापोह کہا گیا ہے۔ ارتھ کے منفی تفاعل کے نظریے سے دِن ناگا نے پرمان سُچیہ کے پانچویں باب میں بحث کی ہے۔ گنجنی راجا کا بیان ہے کہ اس سلسلے کے کچھ متن جو محفوظ رہ سکے ہیں، تبتی زبان میں ہیں جن کا تفصیلی تعارف STCHERBATSKY نے کرایا ہے (ص ۸۲)۔ دھرم کیرتی کے یہاں بھی نظریۂ اپوہ کی

گونج ملتی ہے لیکن زیادہ تر متن ضائع ہو گئے ہیں۔ البتہ بودھوں کے نظریہ زبان کی مخالفت میں وامن، کمارل بھٹ اور دیگر برہمن مفکرین نے جو کچھ لکھا ہے اس میں 'اپاپوہ' کی بحث بھی اٹھائی گئی ہے۔ واضح رہے کہ دن ناگا کا نظریہ 'اپوہ' چوں کہ منطقی طور پر ارتھ کے اثبات کی نفی کرتا ہے برہمن روایت کا اس کی مخالفت کرنا آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔

نظریہ اپوہ کی تائید میں جو دلائل دیے گئے ہیں مختصراً وہ یوں ہیں:

(۱) اگر شبد गौ سے مراد ہر طرح کی گائے ہے کالی، بھوری، سفید، چتکبری وغیرہ تو یہ صرف 'غیر گائے'' کی نفی سے ممکن ہے، کیوں کہ ہر گائے الگ طرح کی ہے۔ اس جنس میں جسے گائے کہا جاتا ہے، وجہ اشتراک اس کا 'غیر گائے' نہ ہونا ہے۔ پس لفظ گائے براہِ راست کسی ٹھوس معروض کو ظاہر نہیں کرتا، بلکہ اس کے معنی 'غیر گائے' کی تفریق پر قائم ہیں۔

(۲) کوئی شے بیک وقت موجود اور غیر موجود نہیں ہوسکتی۔ شبد गौ کے ساتھ 'نہیں ہے' اور 'ہے' دونوں جوڑے جاسکتے ہیں۔ لیکن لفظ گائے میں 'گائے پن' نہیں ہے، جب کہ لفظ گائے سے ٹھوس معروض مراد لیا جاتا ہے۔ پس مشترک عنصر نوعیت کے اعتبار سے منفی ہی ہوسکتا ہے، یعنی معنی دوسرے تمام معنی کی تفریق ہی سے قائم ہوسکتا ہے۔

(۳) شبد کے معنی اس کے انفراد اور امتیاز سے قائم ہوتے ہیں۔ اگر اشیا کا ادراک دوسری تمام متعلقہ اشیا کے استثنا سے جڑا ہوا نہ ہوتا تو جب کسی سے گائے باندھنے کو کہا جاتا، وہ گائے کے بجائے کچھ اور باندھ دیتا۔ اس لیے کہ دوسری اشیا سے تفرق قائم نہ ہو سکتا۔

(۴) دِن ناگا یہ بھی کہتا ہے کہ جب ہم 'نیلا کنول' سے نیلا کنول مراد لیتے ہیں تو شبد 'نیلا' کا تفاعل ایسے تمام کنولوں کی نفی پر مبنی ہے جو کنول نہیں ہیں۔ غرض 'نیلا کنول' کے معنی 'غیر نیلا' اور 'غیر کنول' دونوں کے تفرق پر مبنی ہیں۔ ان دلائل پر تبصرہ کرتے ہوئے تقریباً چالیس سال پہلے کُنجی راجا نے جو کچھ لکھا تھا، وہ آج بھی غور طلب ہے۔ اس کے الفاظ ہیں:

"IN RECENT TIMES DE SAUSSURE HAS ADVANCED A SIMILAR LINGUISTIC THEORY IN HIS <u>COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE</u>. HE SAYS THAT IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES, WITHOUT POSITIVE TERMS DANS LA LANGUE IL N,Y A QUE DES

DIFFERENCES..... SANS TERMES POSITIFS). THOUGH WE SAY THAT MEANINGS CORRESPOND TO CONCEPTS, WE HAVE TO UNDERSTAND THAT THESE CONCEPTS ARE NOT POSITIVE IN THEIR CONTENT. BUT ONLY DIFFERNENTIAL... THIS IDEA IS SIMILAR TO THE BUDDHISTIC (APOHA) THEORY ACCORDING TO WHICH THE IMPORT OF SENTENCE IS POSITIVE, EVEN THOUGH THE MEANINGS OF THE INDIVIDUAL WORDS, TAKEN SEPARATELY, ARE NEGATIVE."

(INDIAN THEORIES OF MEANING, P. 85-86)

بودھی نظریہ اپوہ اور سوسئیری فکر میں مطابقت اور مشابہت کی یہ دریافت خاصی اہم ہے، بالخصوص دریدا کے نظریۂ افتراقیت اور ردتشکیل کے سامنے آنے کے بعد جن کی بنیاد ہی زبان کے تفریقی رشتوں پر ہے، اس مشابہت اور مطابقت کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اس سلسلے میں آخری بات یہ ہے کہ ویدانتیوں اور ویاکرنیوں کے حملوں کے جواب میں بودھی شانتاکشت اور رتنا کیرتی (مصنف اپوہاسدھی) نے جو دفاعی وضاحت پیش کی اس کی مرکزی دلیل یہ ہے کہ زبان کے تفاعل کی نوعیت اگرچہ منفی ہے لیکن زبان سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ مثبت اس لیے ہوتا ہے کہ زبان بیک وقت منفی تفاعل بھی رکھتی ہے اور مثبت تفاعل بھی۔ منفی دوسرے ہم رشتہ عناصر کے تفرق سے، اور مثبت معروض کے بالواسطہ مظہر ہونے کی وجہ سے اس بارے میں متاخرین بودھوں نے نہایت عمدہ بحث اٹھائی ہے کہ معنی خیزی کا عمل دراصل دوہرا عمل ہے، اور یہ دوہرا عمل وقت کے ایک ہی محور پر یعنی قطعی طور پر بیک وقت ہوتا ہے۔ مثبت معنی فوری طور پر سامنے آ جاتے ہیں اور غائب معنی تصوراتی طور پر کارگر رہتے ہیں، یعنی وہ عناصر جن کی نفی سے معنی کا اثبات قائم ہوتا ہے، ان کا تصور غیاب میں کارگر رہتا ہے۔ یہ بالکل وہی نکتہ ہے جو نظریۂ افتراق (DIFFERA-NCE) کے ضمن میں دریدا بار بار اٹھاتا ہے کہ معنی 'تفرق' سے بھی قائم ہوتا ہے اور 'التوا' میں بھی رہتا ہے، اور غیر معنی غیاب میں ہوتے ہوئے بھی اپنی جھلک TRACE رکھتا ہے۔ دریدا کا سارا زور اسی بات پر ہے کہ غیر معنی کبھی القط نہیں ہوتا، وہ زبان کے تفاعل کا ناگزیر حصہ ہے، اور معمولہ یا متعینہ یا رسمی معنی کو بے دخل کرنے کے لیے غیر معنی ہر وقت مضطرب رہتا ہے۔ شانتارکشت کہتا ہے کہ حاضر معنی جس کو مثبت سمجھا جاتا ہے منفی ہے، کیوں کہ یکتا (UNIQUE) ہے، یوں بودھی فکر

کی رو سے بھی حاضر معنی کے ساتھ غائب معنی کا تفاعل کبھی ختم نہیں ہوتا۔ دریدا بھی یہی بات کہتا ہے، دونوں کا فرق صرف پیرایۂ بیان کا فرق ہے۔

असम्भवो विधेरूक्तस्सामान्यादेर असम्भवात्।
शब्दाना॰च विकल्पाना वस्तुतोऽविषयत्वत: । ।

DUE TO NON-EXISTENCE AND ABSENCE OF OBJECTIVE PHENO-MENON, IN FACT THE GENERAL INJUNCTION OF THE WORDS AND THEIR ALTERNATES HAS BEEN SAID TO BE IMPOSSIBLE.

एकोऽनवयवश शब्द:

THE WORD IS ONE WITHOUT PARTS.

بھرتری ہری

نظریۂ سپھوٹ स्पफोट

بھرتری ہری کے نظریۂ سپھوٹ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ معنیات کے میدان میں دنیا کو یہ ہندوستان کی اہم ترین دین ہے۔ اس کی رو سے واکیہ (کلمہ) محض الگ الگ اصوات یا الفاظ کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک واحدہ ہے جس سے بیک وقت معنی کا انعکاس ہوتا ہے۔ بھرتری ہری اصوات یا الفاظ کے واحدے کو جس سے فوری طور پر معنی پھوٹتا ہے 'سپھوٹ' सफोट قرار دیتا ہے۔ یعنی لسانی تکلم میں آوازیں محض واسطہ ہیں جن کے ذریعے علامیہ وضع ہوتا ہے اور یہ علامیہ معنی کا حامل ہے۔ بقول بھرتری ہری یہ واحدہ ناقابلِ تقسیم ہے اور فی نفسہٖ اس میں کوئی زمانی تدریجیت نہیں۔ اعضائے تکلم سے خارج ہونے والی اصوات بے شک زمانی تدریجیت رکھتی ہیں، یعنی اصوات وقت کے محور پر یکے بعد دیگرے ایک خاص ترتیب سے وقوع پذیر ہوتی ہیں لیکن معنی کا اخراج بیک وقت یعنی فوری طور پر ہوتا ہے، بالکل جیسے بجلی کوندنے کا عمل ہو۔ لفظ स्फोट سپھوٹ مادہ स्फुट سے ہے یعنی پھوٹ نکلنا۔ گویا لسانی مفہوم کے اعتبار سے سپھوٹ وشبد یا واکیہ ہے جس سے معنی پھوٹ نکلے یا چمک اٹھے۔ پروفیسر برو کا کہنا ہے کہ سنسکرت شعریات میں سپھوٹ جدید لسانیات کی

اصطلاح चिह्न کا بدل ہے، اس معنی میں جس معنی میں SIGN کی اصطلاح سوئیر کے یہاں آئی ہے اور جس کی معنیاتی وحدت کو دریدا نے چیلنج کیا ہے۔

بھرتری ہری کا زمانہ پاننی اور پتنجلی کے بعد کا ہے (۴۵۰ عیسوی) پتنجلی کے یہاں لفظ سپھوٹ کا ذکر ملتا ہے، لیکن معنیات کے نظریے کے طور پر سپھوٹ کو سب سے پہلے بھرتری ہری نے اپنی کتاب واکیہ پدیہ میں پیش کیا۔

بھرتری ہری نے 'ویجنا' کی بنا پر وانی یا واکیہ کے چار درجے قرار دیے ہیں:

۱	پرا	परा
۲	پشینتی	पश्यन्ती
۳	مدھیما	माध्यमा
۴	ویکھری	वैखरी

بھرتری ہری نے اصلاً تین کا ذکر کیا تھا، سوم آنند نے شودرشٹی میں 'پرا' کا اضافہ کیا اور اسے زبان کی 'سوکشم' یعنی اعلیٰ ترین سطح کہا ہے۔

بھرتری ہری کا قول ہے کہ اصوات اور معنی چوں کہ تکلمی عمل کے دو جڑواں پہلو ہیں، اس لیے شبد کو ایک غیر منقسم واحدے کے طور پر لیا جا سکتا ہے:

(واکیہ پدیہ ۲، ۱)

एकोऽनवयवश शब्द

نیز یہ کہ معنی کی نوعیت کوندے کے لپکنے کی سی ہے جسے وہ प्रतिभा کہتا ہے خواہ وہ شبد ہو یا شبدوں کا مجموعہ شبد ذہنی تجرید ہیں، واکیہ معنی کو 'موجود' بناتا ہے۔ واکیہ اس دیوتا کی طرح ہے جو اندر کی طرف بھی دیکھ سکتا ہے اور باہر کی طرف بھی۔ 'دھونی' واکیہ کا باہری روپ ہے، اور 'ارتھ' واکیہ کا اندرونی روپ ہے۔ واکیہ کی خارجی ساخت جو منقسم ہے اصوات سے گندھی ہوئی ہے، प्राकृत ध्वनि جب کہ داخلی ساخت معنی کی شعاع ہے، جگی ریز اور اول و آخر ایک وحدت یہاں یہ یاد دلانا مناسب ہوگا کہ بخلاف بھرتری ہری کے پانںی زبان کی فارم اور مواد کی ثنویت کی بات کرتا ہے جسے سوئیر SIGNIFIER اور SIGNIFIED کہہ کر کاغذ کی دو طرفوں کے مماثل قرار دیتا ہے اور ان میں وحدت کا ٹانکا لگا دیتا ہے۔

स्वम् रूपम् शब्दस्याशब्दसंज्ञा

'شبد جو اصطلاح نہیں ہے اپنی فارم خود ہے' (پانںی ۱، ۱، ۶۸) یعنی شبد اپنی فارم کو بھی ظاہر کرتا ہے اور اپنے معنی کو بھی۔ بھرتری ہری نے اس ثنویت کو سوئیر کی طرح ایک وحدت میں پرو دیا۔ وہ بار بار کہتا ہے کہ لفظ دوہری طاقت رکھتا ہے، وہ فارم یعنی ذہنی تجرید بھی ہے، اور اس ذہنی تجرید کے معروض یعنی معنی کا مظہر بھی، بالکل روشنی یا شعور کی طرح، جیسے روشنی اپنے آپ کو بھی ظاہر

کرتی ہے اور دیگر اشیا کو بھی۔ اس طرح شعور خود اپنا شعور بھی رکھتا ہے اور دیگر اشیا کو بھی۔ بعینہٖ واکیہ اپنی فارم کو بھی قائم کرتا ہے اور سپھوٹ کو بھی۔

بھرتری ہری نے تکلم کے تین درجات قائم کیے ہیں۔ واکیہ پدیہ میں اس نے وضاحت کی ہے کہ پہلی منزل [illegible] ہے، یعنی صوتیاتی منزل جہاں صوتیاتی (PHONOLOGICAL) فارم سے واکیہ کی پہچان ہوتی ہے؛ یعنی جہاں اصوات کا چھوٹا موٹا فرق (PAROLE) زائل ہو جاتا ہے، اور صوتیاتی تجریدی نظام (LANGUE) کی بنا پر واکیہ کا انفراد قائم ہو جاتا ہے۔ نیز یہ کہ اگر پہلی منزل مخاطب سے متعلق ہے یعنی صوتی (PHONETIC) ہے، تو دوسری منزل مخاطب سے متعلق ہے یعنی سمعی (ACOUS-TIC) کہی جا سکتی ہے۔ ان دونوں سطحوں کے بعد سپھوٹ واکیہ کی تیسری اور سب سے ارفع سطح ہے یعنی جہاں لسانی نشان (SIGN) صوت و حرف سے اوپر اٹھ جاتا ہے اور بجلی کے سے عمل سے معنی کا واحدہ بن کر لپکتا ہے، گویا اس منزل پر پہنچتے ہی معنی پھوٹ نکلتا ہے یا چمک اٹھتا ہے۔ یعنی سپھوٹ کے تصور کے ذریعے بھرتری ہری شبد اور ارتھ میں وحدت پیدا کر کے اس وحدت کو 'سپھوٹ' سے سربمہر کر دیتا ہے۔ لفظ و معنی کی ثنویت فلسفۂ لسان کا پریشان کن مسئلہ رہی ہے۔ بھرتری ہری کا کمال یہ ہے کہ سنسکرت شعریات کے ماہرین اور ویاکرنیوں اور میمانسا، نیایے ویشیشک وغیرہ دبستانوں کے فلسفیوں میں وہ واحد شخص ہے جس نے زبان کی ثنویت میں وحدت کی راہ نکال لی۔ بھرتری ہری سے پہلے ہندوستانی فلسفۂ لسان لفظ کی صرفی و نحوی بحثوں میں گرفتار تھا، یا لغوی معنی کا محتاج تھا، بھرتری ہری نے زبان کی کارکردگی کو ضابطہ بند کر کے اسے وحدت عطا کی۔ مغرب میں یہ کارنامہ صدیوں کے بعد سوسیئر نے جدید لسانیات میں یوں سرانجام دیا کہ اس نے SIGNIFIER اور SIGNIFIED کی افتراقیت کو تسلیم تو کیا، لیکن اس کے انتشار پر قابو پانے کے لئے ان دونوں کو کاغذ کی دو طرفوں سے مماثل قرار دے کر ان کے وحدانی مجموعے کو 'نشان' SIGN قرار دیا۔ ساختیات میں ادب کے کُلی نظام کی جستجو کا سفر وحدانیت کے اسی تصور سے پیدا ہوا ہے۔ لیکن بعد میں دریدا نے اپنے باریک منطقی استدلال سے اس جوڑ کا ٹانکا کھول دیا اور اس پر زور دیا کہ زبان کا اصل جوہر اس کی افتراقیت ہی ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات میں جو ارتقائی رشتہ ہے اس کی تہہ میں زبان کی وحدانیت اور افتراقیت کے انھیں تصورات کی کش مکش ہے۔ بہرحال بھرتری ہری کے نظریۂ سپھوٹ اور سوسیئر کے نظریۂ نشان میں جو مطابقت اور متوازیت ہے وہ ظاہر ہے۔

نظریۂ دھونی ध्वनि

نظریۂ سپھوٹ کے بعد نظریۂ 'دھونی' کی بحث ناگزیر ہے۔ ان دونوں میں گہرا رشتہ

ہے۔ بھرتری ہری نے یہ ثابت کر دیا تھا کہ واکیہ کے معنی کا مدار کلیت پر ہے اور واکیہ کے معنی الگ الگ لفظوں کے معنی سے مختلف بھی ہو سکتے ہیں، اور ان سے زیادہ بھی آنند وردھن نے اس خیال کو مزید وسعت دی۔ آنند وردھن کا سروکار چوں کہ نفسِ معنی سے زیادہ کاویہ کی جمالیاتی تحسین سے تھا، اس نے شعری معنی کے اثر پر توجہ مرکوز کی اور 'دھونی' کا نظریہ پیش کیا۔ اس کی تصنیف کا نام دھونیا لوک ہے۔ وہ بھرتری ہری کے سپھوٹ اصول سے استفادے کا برملا اعتراف کرتا ہے۔ آنند وردھن کا کمال یہ ہے کہ نویں صدی تک سنسکرت ویاکرن، فلسفے اور شعریات کی جو روایت تھی، اس نے اس سب پر نظر رکھی اور بھرت کے ناٹیہ شاستر سے بھرتری ہری کے واکیہ پدیہ تک روایت کے باہم دگر متضاد عناصر میں ارتباط پیدا کیا اور ادبی جمالیات کا ایک مکمل اور ہمہ جہتی نظریہ پیش کیا۔ بے شک ناٹیہ شاستر اور نظریہ رس سنسکرت جمالیات کا اساسی نظریہ ہے لیکن ناٹیہ شاستر کی جمالیات بنیادی طور پر اسٹیج ڈرامے یعنی ناٹک کے لیے ہے۔ بھرت اور نظریہ رس کے شارحین کا زمانہ سنسکرت ناٹیہ کا عہد زریں تھا۔ گپتاؤں کی بعد چھٹی صدی تک سنسکرت ڈراما زوال کا شکار ہو گیا، یا جو ڈرامے لکھے بھی گئے وہ اسٹیج ڈرامے کم اور ادبی ڈرامے زیادہ تھے۔ یوں گپتاؤں کے عہد میں کاویہ کو بتدریج فروغ ہوا، اور سنسکرت کاویہ (شاعری) کے فروغ کی یہ صورتِ حال نئی شعری جمالیات کا تقاضا کرنے لگی۔ شعری جمالیات کی اس ضرورت کو بالآخر آنند وردھن کے دھونیا لوک نے پورا کیا۔ یعنی پہلے سے چلی آرہے نظریہ رس (جو ناٹک کے لیے وضع ہوا تھا) اس کا اطلاق آنند وردھن نے باقاعدہ شاعری یعنی 'کاویہ' پر کیا اور سپھوٹ کی آمیزش سے اسے شعری جمالیات کے ایک نئے نظریے 'دھونی' کی شکل دے دی۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ آنند وردھن کے زمانے میں اور فوراً بعد 'دھونی' کو نظر انداز کیا گیا اور اس کی مخالفت بھی کی گئی۔ لیکن ابھنو گپتا نے لوچن اور ابھنو بھارتی جیسی اعلیٰ پایے کی تصانیف لکھ کر دھونی کے مباحث کا نہ صرف دفاع کیا بلکہ ان کو مزید استحکام بخشا۔ اس کے بعد ہندوستانی ادبی روایت میں دھونی کو برابر مرکزیت حاصل رہی۔

آنند وردھن ارتھ کے پہلے سے چلے آرہے دُمروں ابھدھا اور لکشن کو رد نہیں کرتا، بلکہ ان دونوں کو قبول کرتے ہوئے وہ زبان کی تیسری صلاحیت کی طرف توجہ دلاتا ہے کہ زبان میں لغوی معنی سے بالکل ہٹ کر معنی دینے کی صلاحیت ہے۔ زبان کی یہ اشاریاتی یا رمزیہ طاقت 'ویجنا' व्यंजना ہے۔ سنسکرت روایت کی رو سے ابھدھا (فطری رحقیقی معنی) اور لکشن (استعاراتی معنی) دونوں اصل معنی ہیں۔ اور ویجنا وہ معنی ہے جو اصل لغوی معنی سے ہٹ کر ہے اور اس میں جذبے کی آمیزش موجود ہے۔ یعنی زبان کی وہ رمزیہ صلاحیت جو جذبہ جگاتی ہے اور لطف و اثر، کیف و کم یا تاثیر پیدا کرتی ہے۔ یہ وہی بات ہے جو برٹنڈ رسل نے کہی تھی کہ موسیقی ایک طرح کی زبان ہے جس میں جذبے کو خبر یا اطلاع (INFORMATION) سے الگ کیا جاسکتا ہے۔ بھرتری ہری نے سپھوٹ سے پہلے پراکرت دھونی اور وَیکرت دھونی کی منزلیں قرار دی تھی لیکن آنند

وردھن کا مسئلہ چوں کہ زبان یا شعریات نہیں، بلکہ جمالیات ہے، وہ ان فروع کو نہیں چھیڑتا، بلکہ سیدھے وینجنا کے ذریعے دھونی کی بحث اٹھاتا ہے۔

'دھونی' سے آنند وردھن کی مراد شعری اشاریت یا شعری تاثیر یا جمالیاتی کیف ہیں۔ آنند وردھن خود کہتا ہے کہ اس نے لفظ دھونی ویاکرنیوں سے لیا ہے جہاں اس سے مراد اصوات ہیں، یعنی جس طرح صوتی دھونی سے سپھوٹ یعنی لسانی نشان ابھرتا ہے، بالکل اسی طرح ایک اچھے واکیہ یا شعر کی اصوات اور معنی سے ایک جمالیاتی کیفیت (دھونی) ابھرتی ہے جو لغوی معنی سے ارفع و بلند تر ہے۔ 'دھونی' شاعری کی جان ہے۔ کاویہ ویاکرنی اوصاف اور النکاروں سے بھلے ہی مزین ہو، چھند کے اعتبار سے بھی بے عیب ہو، اگر اس میں دھونی (جمالیاتی اثر) نہیں تو وہ بے جان ہے۔ اگر دھونی سے مراد اشاریت یا رمزیت لیں تو یہ اشاریتِ محض یا رمزیتِ محض نہیں ہوگی بلکہ وہ اشاریت یا رمزیت جو جمالیاتی کیف یا لطف و تاثیر کی حامل ہو۔ آنند وردھن وضاحت کرتا ہے کہ اثر اصوات سے بھی پیدا ہوتا ہے اور لغوی معنی سے بھی، لیکن دھونی ان سے بلند تر ہے، بلکہ جس طرح کسی حسین دوشیزہ کا حسن و جمال اس کے اعضا کی دلکشی سے بھی عبارت ہوتا ہے اور اس سے ورا بھی، اسی طرح شعری جمالیاتی کیف بھی لغوی معنی سے ماورا اور بلند ہوتا ہے۔ یہ کاویہ کے اجزا سے نہیں، پورے واکیہ یا کاویہ سے مرتب ہوتا ہے۔ آنند وردھن کہتا ہے یہ ان لوگوں کی دسترس سے باہر ہے جن کا علم محض ویاکرن لغات یا چھندوں کی تکنیکی معلومات کا غلام ہے۔ دھونی سے لطف اندوز ہونے کے لیے اور اس کے اثر کو روح کی گہرائیوں میں محسوس کرنے کے لیے صاحب ذوق ہونا شرط ہے ورنہ دھونی تک رسائی نہ ہوگی۔ جوہر کی قدر فقط جوہری جانتا ہے۔ دھونی شاعری کا جوہر ہے۔ اس کی پہچان وہی کرسکتا ہے جس کا شعری ذوق رچا ہوا اور بالیدہ ہو۔ دھونی خیال میں بھی ہوسکتی ہے، جذبے میں بھی اور شعری صنعت میں بھی۔ آنند وردھن ایسے کاویہ کو بھی جس میں ان تینوں میں سے کوئی بھی بات ہو، دھونی کہتا ہے۔ وہ کاویہ جو دھونی نہ ہو یعنی جس میں دھونی کی جمالیاتی قدر نہ ہو، بقول آنند وردھن اس کو کاویہ کہنا لفظ کاویہ کی توہین کرنا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ بھرت رشی کا نظریہ رس جس کا مقصد ناٹیہ کے سامعین میں جمالیاتی جذبہ پیدا کرنا تھا، آنند وردھن نے اس کا اطلاق کاویہ پر کیا۔ آنند وردھن کے بعض پیشرو کاویہ میں رس کی اہمیت کا احساس رکھتے تھے لیکن کسی نے اسے کاویہ پر اطلاق کے لیے نظریہ بند نہ کیا تھا۔ آنند وردھن نے پہلے سے چلی آرہی رس کی روایت پر صیقل کرکے اسے باقاعدہ کاویہ کے جمالیاتی نظریے کے طور پر قائم کیا۔ نظریہ رس اور نظریۂ دھونی میں کوئی عدم مطابقت نہیں ہے، اس لیے کہ نظریۂ رس جمالیاتی اثر پیدا کرنے کے طور طریقوں اور ان کی درجہ بندی پر مبنی ہے، جب کہ دھونی خود جمالیاتی اثر اور جمالیاتی کیفیت ہے۔ واضح رہے کہ شعری رمزیت بجائے خود جمالیاتی حسن کی حامل نہیں، بلکہ اس سے جو اثر پیدا ہوتا ہے، وہ جمالیاتی حسن ہے۔ جذبے کو براہ راست بیان نہیں کیا جاسکتا، اس کو

صرف محسوس کیا یا بجھایا جاسکتا ہے۔ بُجھانے کا یہی عمل دھونی ہے۔ دھونی پر اعتراض بھی کیے گئے۔ یہ دھونی الگ سے کوئی چیز نہیں، بقول مُکل بھٹ یہ لکشن ہی کا حصہ ہے کیوں کہ زبان کی ایمائی طاقت و-بجنا لکشن ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ کُنتک کا کہنا ہے کہ دھونی 'وکروکتی' (بالواسطہ بیان) کا دوسرا نام ہے۔ کُنتک کا 'وکروکتی' کا نظریہ اظہار کے جملہ ایمائی پہلوؤں کو حاوی ہے۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

(GERWO, 1971, P. 261-262)

لیکن آنندوردھن دھونی کو شعری زبان کی جمالیاتی قوت کے لیے استعمال کرتا ہے، یعنی شعری زبان کی وہ جمالیاتی قوت اور لطف و اثر جو کلام کے نامیاتی کل (بشمول معنی) کے نتیجے کے طور پر پیدا ہو اور اس سے ارفع بھی ہو وہ دھونی ہے۔ اس معنی میں دھونی کو شاعری کی جان کہا ہے۔ آنندوردھن کا مشہور قول ہے:

काव्यस्यात्मा ध्वनि:

یعنی 'دھونی کاویہ کی آتما ہے'۔

آنندوردھن دھونی کی بنیاد پر شاعری کی تین اقسام قرار دیتا ہے: اول وہ جس میں رس پردھان ہو، اس کو 'دھونی کاویہ' ध्वनि काव्य کہا ہے، دوسرے गुणीभूतव्यंग काव्य کاویہ جس میں النکاروں کی مدد سے رس کا کچھ حق ادا ہو جائے، اور تیسرے وہ شاعری جس میں رس یا بھاو برائے نام ہو یا نہ ہو۔ اس کو 'چتر کاویہ' चित्र काव्य کہا ہے یعنی جس میں تصویر تو ہو لیکن بے جان ہو۔ آنندوردھن تیسری طرح کی شاعری کو شاعری قرار دینے کے حق میں نہیں، لیکن کہتا ہے کہ ایسے شاعروں کو وہ شاعر کہنے پر اس لیے مجبور ہے کہ دنیا ایسے شاعروں کو بھی شاعر کہہ دیتی ہے۔ البتہ ابھنو گپت بخلاف آنندوردھن کے لوچن میں صاف کہتا ہے کہ ایسی شاعری شاعری نہیں ہے بلکہ اس کو کاویہ کہنا کاویہ کی توہین ہے۔ بہر حال ہندوستانی جمالیات میں اس بارے میں کبھی دورائے نہیں رہیں کہ شاعری آرٹ ہے اور اس کا اصل مقصد جمالیاتی مسرت بہم پہنچانا ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے 'شعری زبان کی بحث'

(KANE, P. 346, 352-55)

دھونی کا جمالیاتی تجربہ اپنا جواز آپ ہے اور یہ روزمرہ زندگی اور روزمرہ تجربے سے الگ اپنا وجود رکھتا ہے۔ یہ اول و آخر زبان کی تشکیل (CONSTRUCT) ہے۔ دھونی کو سوائے جمالیاتی تجربے کے کوئی دوسرا نام دیا ہی نہیں جا سکتا۔ نہ یہ کسی چیز کا شئی ہے نہ کوئی چیز اس کا شئی ہے۔ بقول ابھنو گپت یہ وجود کا وہ اعلیٰ ترین احساس ہے جسے اصطلاحاً 'آنند' کہا ہے یا جس کے لیے اپنشدوں کے اس قول کی طرف ذہن جاتا ہے:

रसो वै स:

"رس ہی وہ ہے، یعنی رس ہی آنند ہے"

(تیتریہ اپنشد ۲،۱۱)

دھونی اور معنی کا دوسرا پن

یہ تو واضح ہے کہ دھونی ایک جمالیاتی تصور ہے لیکن چوں کہ اشاریاتی معنی سے جُڑا ہوا ہے یا اس معنی سے جو معمولہ معنی سے آگے جاتا ہے، اس کی بعض تعبیروں میں معنی کے 'دوسرے پن' OTHERNESS پر بھی زور ہے جو ہمیشہ غیاب میں ہے۔ معنی کی OTHERNESS کا یہ کم و بیش وہی تصور ہے جس پر دریدا اصرار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو دھونی کے معنیاتی پہلو میں دریدا کے نظریۂ افتراقیت کی جھلک صاف موجود ہے، یعنی معنی تفرق میں بھی ہے اور التوا میں بھی۔ ایڈون گیرو کا شمار سنسکرت شعریات کے ماہرین میں ہوتا ہے، اس کی ۱۹۷۱ء کی تصنیف سے یہ اقتباس اور اس میں دریدا کی خاص اصطلاحوں 'PRESENCE' 'ABSENCE' 'OTHER' کی موجودگی اور ان کی دھونی سے مطابقت خالی از معنی نہیں:

"THE DHVANI IN FUNCTION AND TERMS IS THE OTHER MEANING THAT MAY BE ATTESTED ALONGWITH ONE OR THE OTHER PRECEDING TYPES, BUT SINCE IT IS THE OTHER. IT CANNOT BE EXPLAINED AS HAVING COME TO BE THROUGH THE SAME PROCESS AS THE BASE TYPE, BUT MUST IN FACT INVOLVE THE BASE TYPE IN ITS MODE OF APPREHENSION. THE DHVANI THEN IS A KIND OF 'TERTIARY' APPREHENSION COMPATIBLE BOTH WITH THE PRESENCE (VIVAKSITAVACVA) AND THE ABSENCE (AVIVAKSITAVACYA) OF DENOTATION."

(PP.260-62)

دھونی اور مہا بھوگ

سنسکرت ماہرین جمالیات نے جمالیاتی تجربے کی نوعیت بیان کرتے ہوئے 'سکھ' اور

'بھوگ' میں فرق کیا ہے۔ یوں تو جمالیاتی تجربے کا منتہا آفاقی شعور یا آنند کو قرار دیا گیا ہے، لیکن وضاحت کی گئی ہے کہ 'سکھ' ذاتی، شخصی اور محدود تجربہ ہے جب کہ آنند لامحدود شعور کُلی کی منزل ہے جب شعور انفرادی اپنے آپ سے ماورا ہو جاتا ہے۔ جمالیاتی تجربے کی اس معراج کو 'رس' یا 'آنند' یا 'دھونی' مختلف ناموں سے پکارا گیا ہے، یاد رہے کہ اسی کو 'پرم بھوگ' یعنی سب سے بڑی لذت بھی کہا گیا ہے۔ بھٹ نایک کا قول ہے:

रस भोगेन भुज्यते

یعنی رس بھوگ سے بھوگا جاتا ہے یعنی رس کا تجربہ بطور لذت ہی کیا جا سکتا ہے۔ 'بھوگ' موضوع اور معروض کے بُدھی (شعور) کی زمین پر ملنے کا نام ہے، لیکن 'مہا بھوگ' میں نہ صرف ثنویت باقی نہیں رہتی بلکہ انفرادی شعور کے تعینات بھی زائل ہو جاتے ہیں۔ یہ اس منزل سے بھی آگے کی بات ہے جس کا ذکر رولاں بارتھ جمالیاتی تجربے PLEASURE PRINCIPLE کے تحت کرتا ہے۔ غور طلب ہے کہ سنسکرت ماہرین نے اس کو وِمَرش विमर्श بھی کہا ہے اور 'شکتی' بھی کہا ہے جو کارخانۂ قدرت کے نسوانی محرک کا مظہر ہے۔

نظریۂ رس اور قاری کا تصوّر

قاری اساس تنقیدی رویوں میں قاری یا سامع پر جو زور دیا جاتا ہے وہ مغرب میں 'نئی تنقید' یا مارکسی تنقید کے مقابلے میں نئی چیز ہے، اس لیے کہ نئی تنقید ہیئت کے معروضی نقطۂ نظر سے اور مارکسی تنقید سماجی تاریخی نقطۂ نظر سے لکھی جاتی رہی ہے، جب کہ قاری اساس تنقید میں قاری کی کارکردگی کا تصور حاوی رہتا ہے اور مظہریت کی رو سے قرأت کے عمل میں موضوعیت اور معروضیت کی ثنویت زائل ہو جاتی ہے۔ مغرب میں یہ بحثیں نئی ہیں، لیکن ہندوستانی روایت میں سامع (یا قاری) کا نقطۂ نظر اور ناٹیہ (کاویہ) کے اثر سے پیدا ہونے والی جمالیاتی کیفیتوں کی بحثیں نہایت قدیم ہیں، بلکہ ہندوستانی شعریات اور جمالیات کا نقطۂ آغاز ہی یہی مباحث ہیں۔ ہندوستانی نظریوں میں نظریۂ رس سب سے قدیم ہے (وضاحت کی جا چکی ہے کہ بھرت کا ناٹیہ شاستر کالی داس سے بھی قدیم ہے اور اس کا زمانہ چھٹی ساتویں صدی قبل مسیح بتایا جاتا ہے) اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ہندوستانی تنقیدی روایت کا آغاز ہی اُس رویے سے ہوتا ہے جو آج جدید قاری اساس تنقید کی بنیاد ہے۔ ناٹیہ شاستر یوں تو ناٹک کے عملی پہلوؤں کی دستاویز ہے، لیکن اس سے جس نظریۂ رس کا آغاز ہوا اور آگے چل کر جس کا اطلاق بھرتری ہری اور آنند وردھن اور ابھنو گپت نے شاعری پر کیا، اور جو ہندوستانی ادبی فکر کی خصوصیتِ خاص بن گیا، وہ بنیادی طور پر ان کیفیات پر مبنی ہے جو فن پارے کے ردعمل کے طور پر فن پارے کو قبول کرنے والے کے ذہن میں پیدا ہوتی ہیں، ناٹیہ کے فروغ کے زمانے میں ان مباحث کا مرکز ناظر تھا اور بعد میں جیسے جیسے شاعری ناٹیہ کی جگہ لینے لگی، ان مباحث میں ناظر کی مرکزیت سامع یا قاری کو حاصل ہوتی گئی۔

نظریہ رس کے بارے میں معلوم ہے کہ اس میں ستھایی بھاو स्थायी भाव (غالب یا حاوی جذبہ) ذیل کے تین عناصر کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتا ہے:

۱	وبھاو	विभाव	(مرکزی کردا، مناظر)
۲	انوبھاو	अनुभाव	(اداکاری)
۳	وبھچاری بھاو	व्याभिचारी भाव	(اضافی کیفیات)

بھرت نے ناٹیہ شاستر میں جن آٹھ رسوں کا ذکر کیا ہے، ان کی تفصیل بالعموم معلوم ہے۔ یہ رس آٹھ غالب یا مستقل جذبوں (ستھایی بھاو) پرمبنی ہیں جو یوں ہیں:

۱	رتی	रति	محبت، عشق
۲	ہاس	हास	ہنسی
۳	شوک	शोक	دکھ، دردغم
۴	کرودھ	क्रोध	غصہ
۵	اُتساہ	उत्साह	جوش
۶	بھیہ	भय	ڈر، خوف
۷	جُگپسا	जुगुप्सा	نفرت
۸	وِسمیہ	विस्मय	تحیر، استعجاب

مندرجہ بالا آٹھ ستھایی بھاو پرمبنی آٹھ رس جو سنسکرت شعریات کا اصل الاصول ہیں، یوں ہیں:

۱	شرنگار	श्रंगार
۲	ہاسیہ	हास्य
۳	کرُن	करूण
۴	رؤدر	रुद्र
۵	وِیر	वीर
۶	بھیانک	भयानक
۷	بیبھتسیہ	बीभत्स
۸	ادبھت	अदभुत

بعد کے مصنفین نے ان میں نویں رس شانت शान्त (طمانیت، سعادت کلی) کا اضافہ کیا۔ یہ بھی بحث اٹھائی گئی کہ اصل رس ایک ہے یعنی جمالیاتی کیف جو شعری اور ادبی لطف واثر سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کی آٹھ یا نو قسمیں مختلف بنیادی محرک جذبوں کی وجہ سے ہیں۔ بعد میں آنے والوں بالخصوص لولٹ، شنکوک اور بھٹ نایک نے میمانسا اور نیایے کے نقطۂ نظر سے رس کے

مباحث کومزید وسعت دی۔ آنندوردھن کا نظریہ دھونی، نظریہ رس ہی کی ترقی یافتہ شکل ہی جسے تمام وکمال کاویہ کی ضرورتوں کے لیے پیش کیا گیا۔ ابھنوگپت نے سامع یا قاری کے نقطۂ نظر سے اس کے تین درجے قرار دیے، یعنی ادراک کی منزل، احساس کی منزل اور رس یعنی دھونی کی منزل جو جمالیاتی تجربے کی معراج ہے۔

سنسکرت شعریات کے جو مفکرین لفظ کی غیر حقیقی نوعیت سے بحث کرتے ہیں، وہ اس پر زور دیتے ہیں کہ لفظ فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا، معنی واکیہ سے طے ہوتے ہیں اور معنی کی جھلک سامع کے ادراک. میں جاگزیں ہے۔ یاسک اور اومبراین کے یہاں یہ بحث ملتی ہے کہ واکیہ سامع کے ذہن میں پہلے سے وجود رکھتا ہے۔ (چومسکی کا نظریۂ اہلیت (COMPETENCE) اور جملے کی فارم کا قبل ذہنی احساس اس ضمن میں غور طلب ہے)۔

قاری اساس تنقید کے سلسلے میں سنسکرت شعریات کا سہردیہ सहृदय کا تصور بھی قابلِ غور ہے۔ تقریباً تمام مفکرین نے اس کا ذکر کیا ہے۔ لفظی طور پر اس سے مراد ایسا قاری ہے جسے ہم صاحبِ ذوق یا سخن فہم سے تعبیر کرتے ہیں، لیکن ہماری اصطلاحوں میں فہم کے عنصر کو زیادہ دخل ہے اور سنسکرت اصطلاح میں جمالیاتی احساس حاوی ہے۔ سہردیہ کو پرتبھا प्रतिभा سے متصف بھی کہا ہے، پرتبھا کی بغیر نہ کوئی کاویہ لکھ سکتا ہے اور نہ پاٹھک (قاری) اس سے رس اخذ کرسکتا ہے۔ پاٹھک سہردیہ نہ ہوتو شعر سے لطف اندوز ہو ہی نہیں سکتا۔ الغرض اخذِ معنی کے لیے قاری کا 'سہردیہ' ہونا شرط ہے، تاہم سنسکرت میں بھی اس کی تمام تر تعریف تاثراتی ہے۔

قاری اساس تنقید کے ضمن میں میمانسا والوں کا تصور 'آکانشا' आकांक्षा بھی لائقِ غور ہے، جس میں واکیہ میں لفظوں کی نحوی مناسبتوں سے بحث کی گئی ہے اور یہ کہ ان سے معنی کیسے اخذ کیے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں تین عوامل کی بحث اٹھائی گئی ہے: سَن نِدھی सन्निधि صوتی ربط، یوگیتا योग्यता منطقی ربط اور آکانشا आकांक्षा یعنی نحوی توقع جس کی رو سے جملے کے اجزامل کر نحوی اکائی میں ڈھلتے ہیں۔ ان میں آکانشا کا تصور خاصا وسیع ہے اور قاری کے ذہن میں جملے کی کارکردگی بڑی حد تک اس پر منحصر ہے۔ جملے میں لفظ باہمی توقع کے رشتے میں بندھے ہوتے ہیں، اس کی پہلی بحث جیمنی نے میمانسا سوتر میں اٹھائی ہے۔ پانی اس کی توسیع کرتے ہوئے کہتا ہے لفظوں میں فقط نحوی آکانشا ہی نہیں، ہوتی ان میں وپیکشا विपेक्षा بھی ہوتی ہے اور لفظوں کا رشتہ معنیاتی توقعات پیدا کرتا ہے۔ آگے چل کر بھرتری ہری اور کُمارل بھٹ نے میمانسا کے تصور واکیہ کو بنیاد بنایا اور اسی پر اپنے مباحث کی عمارتیں کھڑی کیں۔ آکانشا سے مراد ہے تکمیل کی توقع جو ہر لفظ میں ہوتی ہے جسے وہ دوسرے لفظ یا لفظوں سے مل کر پوری کرتا ہے۔ یہ توقع قاری کی بھی ہوسکتی ہے جو قرأت کے عمل میں مفہوم کو مکمل کرنا چاہتا ہے ہر لفظ دوسرے کی آکانشا کرتا ہے تاکہ وہ بات کو پورا کرسکے۔ ایک اسم فعل کی یا مبتدا خبر کی آکانشا کرتا ہے۔ الغرض نحوی آکانشا معنیاتی آکانشا سے مجوی ہوئی

ہے۔ادویت ویدنتیوں نے اسے آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ آکانشا دو طرح کی ہوتی ہے، اصلی اور امکانی۔ اصلی وہ جو واقعاتی اور لازم ہے اور امکانی وہ جس کا تصور قاری کر سکتا ہے، اور یہ دوسری نوعیت کی آکانشا معنی کے ان دیکھے افق پر عمل آرا ہوتی ہے اور زیادہ اہم ہے۔ ہر واکیہ کی تہہ میں مہاواکیہ ہے اور مہاواکیہ (META- LANGUAGE) معنی کا خزانہ اور سر چشمہ ہے۔ متاخرین ویاکرنیوں میں ناگیش نحوی آکانشا کو نظر انداز کرتا ہے اور سارا زور سامع یا قاری کی معنیاتی نفسیاتی آکانشا پر دیتا ہے۔ یہ اس بحث سے ملتی جلتی بات ہے جسے عملِ قرأت کے جدید نفسیاتی نقاد نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلائچ نے اٹھایا ہے۔ (رک: قاری اساس تنقید)

ختمِ کلام

سطور بالا میں ساختیاتی و پس ساختیاتی ادبی فکر اور سنسکرت شعریات کے مقاماتِ اشتراک اور مماثلتوں کا جو تجزیہ کیا گیا، میرے لیے یہ ذہنی سفر آسان نہ تھا، اس لیے کہ سنسکرت شعریات کی تاریخ اور نظریوں پر جو مستند کتابیں ہیں ان میں اس نوع کی بحثیں نہیں ملتیں۔ دوسری طرف ساختیات اور پس ساختیات پر جو بیسیوں کتابیں دستیاب ہیں، ان میں معتبر سے معتبر کتاب میں بھی ہندوستانی فلسفۂ لسان یا شعریات سے کسی مطابقت کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ مغربی فکر کا رویہ ایشیائی ذہنی اکتسابات کے ساتھ جیسا رہا ہے اور جن وجوہ سے رہا ہے، اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ گویا ایشیائی ذہن کے اکتسابات ان کے لیے کوئی وجود ہی نہیں رکھتے۔ قطع نظر اس سے کہ یہ علمی بددیانتی ہے اور صدیوں سے اس کا ارتکاب ہو رہا ہے، یہ اس لیے بھی افسوس ناک ہے کہ اس طرح فکر انسانی کی جو تاریخ مرتب کی جاتی ہے وہ جانبدارانہ اور یک طرفہ ہے۔ اندریں حالات جب میں نے کام شروع کیا تو مجھے اس موضوع پر زیادہ پیش رفت کی توقع نہیں تھی۔ یہ صورتِ حال زیادہ تکلیف دہ اس لیے بھی ہے کہ اس کی کچھ ذمہ داری خود ہمارے ماہرین پر بھی عائد ہوتی ہے۔ اپنی ذمہ داریوں سے بے نیازانہ گزرنے میں ہم بھی اپنا جواب نہیں رکھتے۔ مثلاً ہمارے ماہرین اس نوع کے بیانات اکثر رسماً بھی دیتے رہتے ہیں کہ ساختیات اور پس ساختیات میں بہت کچھ وہی ہے جو ہندوستانی شعریات میں صدیوں پہلے کہا جا چکا ہے۔ گجراتی کے ممتاز نقاد ڈاکٹر ہری ولبھ بھیانی کے اس بیان پر دوسروں کو بھی قیاس کیا جا سکتا ہے۔

"RECENT CRITICAL APPROACHES TO LITERATURE HAVE BEEN HEAVILY LEANING ON THE LINGUISTICS, STRUCTURAL AND SEMIOTIC ASPECTS OF THE LITERARY WORK. TO THESE APPROACHES AND TO THE

CONSEQUENT FOCUS ON THE LITERARY TEXT, (AND, IN SOME CASES, ON THE READER'S RESPONSE), I FOUND VERY SIGNIFICANT PARALLELS IN THE INDIAN THEORY OF POETRY AND CRITICISM."
(IN RAMANLAL JOSHI, 'IS THERE A CLIMATE OF CRITICISM IN OUR LITERATURE, INDIAN LITERATURE, NEW DELHI 1983, P. 87)

لیکن ڈاکٹر ہری ولبھ بھیانی یا کوئی دوسرا یہ نہیں بتاتا کہ یہ مماثلتیں کیا ہیں اور دونوں کے مقاماتِ اشتراک کیا ہیں۔ یہی حال ایچ ایس گل کا ہے جو جواہرلال نہرو یونی ورسٹی میں لسانیات اور فرانسیسی کے پروفیسر ہیں اور نشانیات اُن کا خاص موضوع ہے۔ اپنے ایک حالیہ مضمون میں انھوں نے یہ ذکر چھیڑا ہے اور ان مشابہتوں کی بات کی ہے، لیکن کوئی تفصیل نہیں بتائی، بلکہ دعوتِ فکر دے کر یہ کام دوسروں کے لیے چھوڑ دیا ہے:

"I AM REMINDED AGAIN AND AGAIN BY MY INDIAN COLLEAGUES WHO ARE INTERESTED IN ANCIENT INDIAN SCHOLARSHIP THAT THERE ARE REMARKABLE AFFINITIES WITH THIS APPROACH IN A PANINI OR A PATANJALI.... I WISH THESE AFFINITIES ARE FURTHER EXPLORED, FOR ONLY IN THAT UNIVERSE OF INTELLECTION A MEANINGFUL DIALOGUE IS POSSIBLE BETWEEN SUCH PHILOSOPHICAL MEDITATIONS IN FRANCE AND INDIA." (H.S. GILL, "ON UNDERSTANDING STRUCTURALISM IN THE INDIAN CONTEXT", LANGUAGE FORUM, SPECIAL ISSUE STRUCTURALISM AND POST-STRUCTURALISM, GUEST EDITOR, S.IMTIAZ HASNAIN, NEW DELHI 1990, P. 23)

ہمارے ماہرین اور مفکرین کا عمومی رویہ یہی ہے۔ خیال تھا کہ کم از کم وہ ہندوستانی مفکرین جو غیر ملکی یونی ورسٹیوں سے وابستہ ہیں یا جن کی کتابیں عالمی اداروں سے شائع ہوئی ہیں، ان کو تو بہر حال یہ تناظر حاصل ہے، انھوں نے کچھ توجہ کی ہوگی۔ مدن سروپ اور راج ناتھ کا ذکر میں نے کئی احباب سے سنا، چنانچہ نہایت چاؤ سے یہ کتابیں حاصل کیں:

MADAN SARUP, POST-STRUCTUTALISM AND POST-MODERNISM

(ATHENS, GEORGIA, 1989).

RAJNATH, (ED.) DECONSTRUCTION : A CRITIQUE

(MACMILLAN, LONDON, 1989).

مدن سروپ گولڈ سمتھ کالج، لندن یونی ورسٹی میں پڑھاتے ہیں، اور راج ناتھ الہٰ آباد یونی ورسٹی میں انگریزی کے پروفیسر ہیں۔ پہلی کتاب شمس الرحمٰن فاروقی سے اور دوسری ڈاکٹر دیویندر کوہلی سے حاصل کی، لیکن یہ دیکھ کر سخت کوفت ہوئی کہ دونوں مغربیوں سے بھی زیادہ مغرب کے کشتۂ تیغِ ستم نکلے۔ مدن سروپ ہوں کہ راج ناتھ دونوں نے برابر اس کا التزام کیا ہے کہ ان کی تحریر پر 'پس ماندہ' ہندستانی ذہن کی پرچھائیں بھولے سے بھی نہ پڑنے پائے۔ مدن سروپ کا عام انداز اُن قدامت پسند مارکسسٹوں کا ہے جو برطانوی یونی ورسٹیوں میں بالعموم پائے جاتے ہیں اور بطور فیشن ساختیات پر نظر رکھتے ہیں۔ راج ناتھ سے توقع اس لیے بھی تھی کہ وہ الہ آباد یونی ورسٹی میں پڑھاتے ہیں اور ان کو یہ مباحث ہندوستانی ذہن کے سامنے رکھنا تھے۔ زیرِ نظر کتاب میں انھوں نے مختلف ماہرین کے مضامین مجتمع کیے ہیں، اور خود لکھا بھی تو رچرڈز اور دریدا کے تقابل پر یعنی اس نوع کا کمزور دفاع 'جوئی تنقید' کے مویدین اکثر کیا کرتے ہیں، اور جو متنِ محض کی بحث سے ہٹ کر کچھ دیکھنا یا سوچنا ہی نہیں چاہتے۔

ستمبر، اکتوبر ۱۹۹۰ء میں جب یہ باب تقریباً لکھا جا چکا تھا، بمبئی کے کرشنا راین کا مضمون:

"LITERARY THEORY AND INDIAN CRITICAL PRACTICE"

THE LITERARY CRITERION, MYSORE, VOL XXV, No. 1

(1990)

جو میسور سے شائع ہوا تھا نظر سے گزرا۔ کرشنا راین گنتی کے اُن ماہرین میں ہیں جو دونوں روایتوں سے کما حقہٗ، باخبر ہیں۔ میں نے ان سے رابطہ قائم کیا تو معلوم ہوا کہ وہ رس۔ دھونی تھیوری کی ساختیاتی و پس ساختیاتی تصورت کی رو سے تشکیلِ نو کرنا چاہتے ہیں اور ان کی کتاب:

قریب اشاعت ہے لیکن اپنے خیالات کا خلاصہ وہ مذکورہ مضمون میں پیش کر چکے ہیں۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر سے بھی معلوم کیا انھوں نے بھی کچھ نہیں لکھا۔

ویسے دیکھا جائے تو ردتشکیل کی پہلی اینٹ ہی میں مشرقیوں کا ہاتھ لگا ہے۔ مراد دریدا کی

OF GRAMMATOLOGY (1976)

سے جس کا انگریزی ترجمہ گایتری سپی واک کا کیا ہوا گایتری کے مبسوط مقدمے کے ساتھ شائع ہوا تھا، لیکن دریدا کی فکر کی بودھ منطقیوں بالخصوص ناگارجن کے شونیہ سے مطابقت غالباً گایتری کے دائرہ کار سے باہر تھی۔ اس کا ذکر البتہ رابرٹ میگلیولا نے اپنی کتاب

DERRIDA ON THE MEND (1984)

میں کیا جس سے ہم اوپر بحث کر آئے ہیں۔ گویا استثنائی صورتیں ہیں لیکن بے حد کم۔

ان حالات میں مجھے سب سے زیادہ روشنی مدراس یونی ورسٹی کے سنسکرت اسکالر کنجنی راجا کے یہاں ملی۔ انھوں نے اپنا تھیسس:

INDIAN THEORIES OF MEANING

۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۴ء تک اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز میں لندن یونی ورسٹی کی ڈاکٹریٹ کے لیے سنسکرت پروفیسر جان برو کی نگرانی میں مکمل کیا تھا۔ جان برو اُن ماہرین میں تھے جو نہ صرف سنسکرت شعریات میں استعدادِ کُلی رکھتے تھے اور واکیہ پدیہ اور دھونیالوک پر ان کی گہری نظر تھی، بلکہ انھوں نے جدید مغربی لسانیات اور سنسکرت شعریات کے تقابل پر بھی بنیادی نوعیت کا کام کیا تھا۔ ان کی یہی خصوصیت کنجنی راجا کو ان کے پاس کھینچ لائی ہوگی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ادبی نظریے پر ساختیات کی یلغار ابھی شروع نہیں ہوئی تھی، اور تو اور سوسئیر کی کتاب کا انگریزی ترجمہ بھی ہنوز نہیں ہوا تھا (انگریزی ترجمہ ۱۹۵۹ء) لیکن سوسئیر کی اہمیت محسوس کی جانے لگی تھی۔ چنانچہ سنسکرت نظریہ ہائے معنی سے بحث کرتے ہوئے کنجنی راجا نے کئی جگہ سوسئیر کے افکار سے تقابل کیا ہے۔ بودھی منطقیوں کے نظریہ اپوہ اور دِن ناگا کا پہلا سراغ بھی مجھے کنجنی راجا کے یہاں ملا۔ بہر حال یہ سب تصانیف ساختیاتی و پس ساختیاتی ادبی فکر کے آغاز سے پہلے کی ہیں، اور اس ضمن میں ان سے زیادہ مدد نہ مل سکتی تھی۔ سراغ البتہ مل گیا۔ برہمنی روایت اور بودھ روایت نظر میں تھی، ایک بار جب سرا ہاتھ آ گیا تو کڑی سے کڑی ملتی چلی گئی، اور کنجنی راجا سے مجھے بیش از بیش مدد ملی۔

سب سے دلچسپ کڑی اس وقت ہاتھ آئی جب کچھ مدت بعد ایک شبہ کی بنا پر میں نے سوسئیر کی سوانحی تفصیل کی کھوج کی، اور یہ انکشاف ہو کہ سوسئیر نہ صرف سنسکرت جانتا تھا بلکہ انڈو یورپین کے علاوہ وہ پیرس اور جنیوا میں سنسکرت پڑھتا بھی رہا (سوسئیر ۱۸۵۷ء میں فرائیڈ سے ایک

سال بعد اور درخیم سے ایک سال پہلے جنیوا سوئٹزرلینڈ میں پیدا ہوا۔ ہندوستان میں یہ اٹھارہ سو ستاون کی بغاوت اور شبلی کی پیدائش کا سال ہے۔ اسکول کی سطح پر سوئیر نے فرانسیسی، جرمن اور انگریزی کے علاوہ اطالوی اور یونانی زبانیں سیکھیں اور ۱۸۷۴ء میں سنسکرت کا مطالعہ بھی شروع کردیا۔ بعد میں وہ انڈویورپین کا مطالعہ کرنے کے لیے لیزگ اور برلن میں بھی رہا۔ اکیس برس کی عمر میں اس نے انڈویورپین کے مصوتی نظام پر اپنا واحد مقالہ شائع کیا اور ۱۸۸۰ء میں سنسکرت نحو پر ڈاکٹریٹ حاصل کی اور پیرس میں ECOLE PRATIQUES DES HAUTES ETUDES میں انڈویورپین اور سنسکرت پڑھانے لگا۔ ۱۸۹۱ء میں اسے اپنے وطن جنیوا ہی میں پروفیسر شپ کی پیش کش ہوئی جسے اس نے منظور کرلیا۔ یہاں بھی وہ سنسکرت اور تاریخی لسانیات پڑھاتا رہا حتیٰ کہ ۱۹۰۶ء میں کسی پروفیسر کے ریٹائر ہوجانے پر اس کو جنرل لسانیات کا کورس پڑھانے کو کہا گیا، یوں ایک ایک سال چھوڑ کر ۱۹۰۷ء سے ۱۹۱۱ء تک سوئیر یہ کورس پڑھاتا رہا۔ ۱۹۱۲ء کی گرمیوں میں وہ بیمار ہوا اور فروری ۱۹۱۳ء میں (شبلی سے ایک برس پہلے) ۵۶ برس کی عمر میں وہ دنیا سے رخصت ہوگیا۔ اس کی عہد آفریں کتاب: COURS DE LINGUISTIQUE GENERAL اس کے چھوڑے ہوئے کلاس نوٹس اور طلبا کے نوٹس کی مدد سے اس کے دو رفقائے کار BALLY AND SECHEHAYE نے مرتب کی اور ۱۹۱۶ء میں شائع کی)۔

فکر انسانی میں چراغ سے چراغ جلتا ہے اور ایک کا بیج دوسری جگہ کا تناور درخت بن جاتا ہے، لیکن بارہا ایسا بھی ہوا ہے کہ دو فکری روایتیں ایک ہی حقیقت تک مختلف زمانوں میں آزادانہ پہنچیں چنانچہ نہیں کہا جاسکتا کہ سوئیر نے سنسکرت روایت سے استفادہ کیا اور اگر کیا تو کیا استفادہ کیا، بے شک وہ غیر معمولی ذہنی قوت کا مالک تھا اور سنسکرت فلسفۂ لسان پر اس کی گہری نظر ہوگی۔ بودھی فکر کے نظریہ اپوہ تک بھی اس کی رسائی ناممکن نہیں کیوں کہ وہ بھی سنسکرت روایت کا حصہ ہے۔ لیکن 'کورس' سے اس کا براہِ راست ثبوت نہیں ملتا نہ ہی نوٹس سے کوئی سراغ ملتا ہے۔ یہ سب کچھ پس از مرگ شائع ہوا ہے۔ قیاس ہی کیا جاسکتا ہے کہ اگر سوئیر اپنی کتاب کا مسودہ خود تیار کرتا تو شاید سنسکرت روایت کا ذکر کرتا، یا یہ بھی ہوسکتا ہے کہ یہ اثر شعوری یا ارادی سے زیادہ لاشعوری ہو، کیوں کہ اتنا تو بہرحال معلوم ہے کہ سنسکرت اس نے ابتدا سے پڑھی تھی اور اس کا ذہن و شعور سنسکرت روایت میں رچا بسا ہوا تھا۔

زیرِ نظر باب میں سنسکرت شعریات اور ساختیاتی و پس ساختیاتی نیز ردتشکیل اور مظہریاتی فکر کی مطابقتوں اور مماثلتوں کے بارے میں جو مباحث پیش کیے گئے ان کے نتائج کو مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

(۱) جدید لسانیات میں اس امر کا بالعموم اعتراف کیا جاسکتا ہے کہ زبان کی جس ساخت پر

زور دیا ہے، اس کا پروٹو ماڈل سنسکرت ویاکرنیوں بالخصوص پانینی کی دین ہے۔ پانینی نے سنسکرت صوتیات لفظیات اور نحویات کی ساخت کو زبان کے اندر رشتوں کے ایک ایسے نظام کے طور پر پیش کیا جو مربوط بھی تھا اور خودکار و خود کفیل بھی سوئیری ساختیاتی لسانیات کی ساری ترقی اسی سمت میں رہی ہے یاسک پانینی، کاتیاین، پتنجلی اور دیگر ویاکرنیوں کا مسئلہ زبان کی ویاکرنی ساخت تھی، ان کا کام اس ساخت کو دریافت کرنا اور لفظ کے مقتدرہ کو قائم کرنا تھا۔ زبان کے یک زمانی SYNCHRONIC مطالعے کی راہ بھی انھوں نے دکھائی۔ معنی کی بحثیں ہندوستانی فلسفے کے مختلف دبستانوں بالخصوص میمانسا اور نیایے میں اٹھائی گئیں یا النکار شاستریوں، کاویہ شاستریوں یا ساہتیہ شاستریوں نے ان پر توجہ کی، یا پھر بودھی اور جین مفکرین نے انھیں منطقی دلائل کی پوری قوت کے ساتھ پیش کیا۔

(۲) بخلاف میمانسا والوں کے جن کا مقصد شبد کے مقتدرہ کو قائم کرنا تھا، نیایے روایت میں جو منطقی روایت ہے، شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری نہیں ہے، یہ رسمی اور رواجی نوعیت کا ہے۔ اسے ابھدھا کہا ہے۔ یہ موقف سوئیری موقف سے ملتا جلتا ہے کہ لفظ اور معنی میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ من مانا (ARBITRARY) ہے، یعنی ازروئے روایت یا ازروئے رواج وجود میں آتا ہے۔ نیایے مفکرین کے یہاں شبد اور ارتھ سے تقریباً وہی مفاہیم مراد ہیں، جن مفاہیم میں سوئیر اپنی دو خاص اصطلاحوں SIGNIFIER اور SIGNIFIED کو استعمال کرتا ہے اور زور دیتا ہے کہ ان دونوں کا رشتہ فطری نہیں بلکہ ذہنِ انسانی کا قائم کردہ اور من مانا ہے۔

(۳) نیایے کی رو سے ارتھ شے محض نہیں ہے بلکہ شے کا ذہنی امیج (تصور) یا وِکلپ ہے: یعنی ذہنی تشکیل یا شے کا وہ مجرد تصور جو اس نوع کی تمام اشیا کو حاوی ہے، اور کوئی مخصوص شے جس کا صرف ایک حوالہ ہے۔ معنی کے لیے بعینہٖ یہی بات سوئیر کہتا ہے۔

(۴) ویاڈی اور بھرتری ہری کے یہاں زبان کے 'درویہ' کا جو تصور ہے وہ اپنے استقلال کی وجہ سے بہت کچھ لانگ کے تصور سے ملتا جلتا ہے (بمقابلہ 'پارول' کے) پتنجلی نے مہابھاشیہ میں وضاحت کی ہے کہ 'درویہ' وہ ہے جس کی اصل مختلف تعبیروں کے باوصف قائم رہے۔ درویہ اصل ہے اور تعبیریں بمنزلہ صفات کے اضافی ہیں۔ اضافات وصفات (یا واقعاتی نمونوں) کے انتساب سے اصل میں کوئی نقص یا تغیر نہیں ہوتا۔

(۵) شبد اور ارتھ کے افتراقی رشتے کے اولین حوالے اگرچہ یاسک، پانی اور پتنجلی کے یہاں مل جاتے ہیں، لیکن اسے نظریاتی طور پر بودھی مفکرین نے قائم کیا۔ بودھ روایت برہمنی نیایے روایت کی بہ نسبت زیادہ مضبوط اور مدلل اس لیے ہے کہ اس پر کسی نوع کی مابعد الطبیعیاتی عینیت کو ثابت کرنے کا بوجھ نہیں ہے۔ بودھی فکر کا نظریہ اپوہ جو 'شونیہ' کا لازمہ ہے، معنی کو افتراقیت کا نتیجہ قرار دے کر اس کی منطق تاویل کرتا ہے۔ یہ بعینہ وہی دلیل ہے جس پر سوسئیر کی ماڈل قائم ہے اور جسے رد تشکیل میں دریدا نے نظریۂ افتراقیت کے ذریعے انتہا پر پہنچایا ہے۔ بودھی مفکر دن ناگا کے نظریہ اپوہ کی رو سے ارتھ ایسا وکلپ ہے جس کی اصل خصوصیت اس کی منفیت ہے، اور اپنے زمرے کی دوسرے تمام عناصر سے اس کا رشتہ تفریقی ہے، یعنی ارتھ کا انفراد فقط اس کی تفریقی حوالگی میں ہے، اس سے ہٹ کر وہ قائم نہیں ہو سکتا۔

(۶) بودھی مفکر ناگارجن کا نظریہ شونیہ یا شونیتا بہت کچھ دریدا کی رد تشکیلی فکر یا معنی کے دوسرے پن، یا معنی کے مستقلاً غیاب میں رہنے یا التوا میں رہنے سے ملتا جلتا ہے۔ شونیہ حقیقت کے جملہ ظواہر کی کُنہہ ہے۔ جدلیاتی طور پر ہر ہر معنی کو رد کیا جا سکتا ہے اور باقی جو کچھ بچ رہتا ہے وہ شونیہ ہے۔ گویا معنی کا اصل الاصول اگر کچھ ہے تو شونیہ ہے۔ یوں شونیہ ایک حرکیاتی مثبت تصور بن جاتا ہے۔ دریدا کا اصرار ہے کہ رد تشکیلی قرأت معنی کے غیاب کو بروئے کار لاتی ہے، اسے منفی کہنا غلط ہے۔ زبان کی افتراقیت کا سوسئیری تصور جس طرح واضح طور پر بودھ 'اپوہ' سے ماخوذ ہے، معنی کی نفی در نفی یعنی دریدا کے نظریۂ افتراق و التوا اور بودھی نظریہ 'شونیہ' میں واضح متوازیت دیکھی جا سکتی ہے۔

(۷) سنسکرت شعریات میں بھرتری ہری کا نظریہ سپھوٹ ساختیاتی لسانیات کے تصور SIGN کا پیشرو ہے۔ اس کی رو سے واکیہ (کلمہ) محض الگ الگ اصوات یا الفاظ کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک واحدہ ہے جس سے بیک وقت معنی کا انعکاس ہوتا ہے۔ SIGN کی وحدت کو سوسئیر اور اس کے ساختیاتی متبعین نے قائم کیا تھا جسے دریدا اور اس کے پس ساختیاتی معاصرین نے بے دخل کر دیا۔ بھرتری ہری کے سپھوٹ اور سوسئیر کے تصور 'نشان' میں مطابقت ظاہر ہے۔

(۸) آنند وردھن کا نظریہ دھونی جو دراصل نظریہ رس کی کاویہ پر تطبیق ہے، چوں کہ اشاریاتی معنی سے جُڑا ہوا ہے اور اس معنی سے بھی جو معمولہ معنی سے آگے جاتا ہے، اس کی بعض تعبیروں میں معنی کے دوسرے پن (OTHERNESS) پر جو زور

ہے وہ معنی کے غیاب میں ہونے کی اس تصور سے ملتا جلتا ہے جسے دریدا نے شدومد سے نظریہ بند کیا ہے۔

(۹) آخری اور سب سے اہم بات یہ کہ نظریۂ رس جو سنسکرت شعریات کی جان ہے اور جس سے شعری جمالیات کے لاتعداد مباحث پیدا ہوئے ہیں، بالکل اسی طرح 'ناظر الاصل' ہے جس طرح قاری اساس تنقید 'قاری الاصل' ہے۔ نظریہ رس چوں کہ بنیادی طور پر ناٹیہ کا نظریہ تھا اس لیے رسوں کی بحثیں ناٹک دیکھنے والوں کے جذبات پر مبنی ہیں۔ آنند وردھن اور ابھنو گپت تک پہنچتے پہنچتے دھونی کا تصور ناظر کے بجائے قاری کے ردعمل پر استوار کیا گیا۔ حالیہ قاری اساس تنقید، مظہریت اور نظریۂ قبولیت کا مسئلہ بھی یہی ہے کہ اخذِ معنی میں قاری کا کردار کیا ہے یا قرأت کے عمل کی نوعیت کیا ہے یا قرأت کے تفاعل کی رو سے معنی کا تعین کیوں کر ہوتا ہے۔ گویا سنسکرت نظریہ رس اور نظریہ دھونی آج کی ادبی تھیوری کے تناظر میں قاری اساس تنقیدی رویوں کے نظریاتی پیشرو ضرور ہیں، سنسکرت روایت میں رس اور دھونی سے جڑی ہوئی سَن بِدھی، آکانشا، ویکشا، سہردیہ وغیرہ بحثیں بھی صدیوں پرانی ہیں۔

اس ضمن میں یہ غور طلب ہے کہ کبھی کبھی جدید کے حوالے سے قدیم یا قدیم کا کوئی حصہ نیا ہو جاتا ہے یا نئی معنویت حاصل کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر روسی ہیئت پسند اپنا کام کر کے گمنام مر گئے اور بیشتر کی زندگیوں میں کسی نے ان کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھا، لیکن جب ساختیات کو فروغ ہوا تو انھیں روسی ہیئت پسندوں کے اٹھائے ہوئے مباحث ازسرِ نو ادبی تھیوری کے قلب میں آ گئے۔ چنانچہ اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے کہ ہندوستانی نیز مشرقی شعریات کے وہ تصورات و نکات جو جدید زبانوں میں تحلیل ہو کر خود اپنی سرزمین میں بھولی بسری یاد بن گئے، ساختیات و پس ساختیات یا مظہریت اور ردتشکیل سے فکری مشابہتوں کے باعث ازسرِ نو دلچسپی کا مرکز بن جائیں، اور نئی ادبی توقعات کے افق پر نئی معنویت کے حامل نظر آنے لگیں، بہر حال وہ نئی ادبی توقعات کے افق پر نئی معنویت کے حامل نظر آنے لگیں بہر حال وہ مقدمہ جو شروع میں ایک تاثر یا ایک نقشِ موہوم سے زیادہ حیثیت نہ رکھتا تھا، رفتہ رفتہ ٹھوس حقائق کی بنا پر تعمیر ہونے لگا، اور ایک واضح تصویر مرتب ہوتی چلی گئی۔ ہر چند کہ یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ یہ تصویر مکمل ہے لیکن اتنا اطمینان ضرور ہے کہ بنیادی نکات کا احاطہ کر لیا گیا ہے۔ تاہم موضوع چونکہ بڑا ہے اور اہم ہے، یقین ہے کہ آئندہ اس پر مزید توجہ ہوگی۔......

☆☆☆

فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام

(۱)

شاعری کی اہمیت وعظمت کا اصل فیصلہ وقت کرتا ہے۔ میر و غالب اپنے عہد میں ناقدری زمانہ کی برابر شکایت کرتے رہے، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی عظمتوں کا نقش روشن ہوتا گیا۔ اسی معنی میں وقت یا زمانہ کوئی مجرد تصور نہیں، بلکہ کسی بھی معاشرے میں کسی شعری روایت سے فیض یاب ہونے والے صاحب الرائے حضرات کی پسند وناپسند کا حاصل ضرب ہے۔ اس کے ذریعے بازیافت، تحسین وتفہیم اور تعیین قدر کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے، اس نظر سے دیکھیے تو بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض واحد شخصیت ہیں جن کی اہمیت کا بالعموم اعتراف کیا گیا ہے۔ ان کے معاصرین میں دوسری اہم شخصیتیں بھی ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو وہ مقبولیت اور ہردلعزیزی نصیب نہیں ہوئی جو فیض کے حصے میں آئی ہے۔ اگرچہ مقبولیت ہی اہمیت کا واحد معیار نہیں۔ لطف سخن اور قبول عام کو خداداد کہا گیا ہے، مگر اس میں بڑا ہاتھ شاعر کے جوہر ذاتی کا ہوتا ہے۔ فیض کی شاعری نے اپنی حیثیت کو آہستہ آہستہ منوایا۔ ''نقش فریادی'' کے بعد دوسرا مجموعہ ''دست صبا'' اگرچہ ایک جست کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن اس کے وجوہ محض سوانحی یا تاریخی نہیں، تخلیقی بھی تھے۔ تاہم اس زمانے کے تنقیدی مضامین میں فیض کا نام بارھویں پندرھویں نمبر پر لیا جاتا تھا۔ پھر ایک زمانہ ایسا بھی آیا جب فیض کے شعری ابہام اور غنائی لہجے کو ہدف ملامت بنایا گیا، اور کھل کر اعتراض کیے گئے، لیکن اس کے باوجود فیض کی اہمیت روز بروز بڑھتی گئی۔ دوسروں کے چراغ یا تو ماند پڑ گئے یا بجھ گئے اور فیض کی آواز اپنے عہد کی آواز تسلیم کی جانے لگی ۔

اب وہی حرف جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں ٹھہری ہے
دست صیاد بھی عاجز ہے کف گلچیں بھی
بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے
ہم نے جو طرز فغاں کی ہے قفس میں ایجاد

تخلیق کا راستہ جس طرح پر پیچ اور پر اسرار ہے، اسی طرح تنقید میں بھی شعری اہمیت کی گر ہیں کھولنا نہایت دشوار اور دقت طلب ہے۔ ہر بڑی شاعری دراصل اپنا پیمانہ خود ہوتی ہے۔ بڑا شاعر یا تو کسی روایت کا خاتم ہوتا ہے یا کسی طرزِ نو کا موجد۔ وہ بہر حال باغی ہوتا ہے۔ فرسودہ روایات پر کاری ضرب لگاتا ہے۔ اظہار کے لیے نئے پیمانے تراشتا ہے، اور نئی شعری گرامر خلق کرتا ہے۔ وہ یا تو اپنے زمانے سے آگے ہوتا ہے یا اپنے عہد کے درد وداغ وسوز وساز وجستجو وآرزو کی ایسی ترجمانی کرتا ہے کہ اپنے وقت کی آواز بن جاتا ہے۔ فیض کا کارنامہ کیا ہے؟ فیض کی شاعری کو اس تناظر میں دیکھیں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ کیا وہ باغی شاعر تھے؟ شاید نہیں۔ کیا وہ اپنے وقت سے آگے تھے؟ اس کا جواب بھی اثبات میں نہیں ملے گا۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہو چکی تھی۔ خود فیض نے کئی جگہ کہا ہے کہ انہیں اس راہ پر ڈاکٹر رشید جہاں نے لگایا۔ جہاں تک ڈکشن کا تعلق ہے، فیض کا ڈکشن غالب اور اقبال کے ڈکشن کی توسیع ہے۔ فیض کی تمام لفظیات فارسی اور کلاسیکی شعری روایت کی لفظیات سے مستعار ہے، یا پھر اس کا ایک حصہ ایسا ہے جو تمام ترقی پسند شاعروں کے تصرف میں رہا ہے۔ جس میں فیض کی اپنی کوئی انفرادیت نہیں۔ یہ سب باتیں جتنی صحیح ہیں، اتنا ہی یہ بھی صحیح ہے کہ فیض کی شاعری میں کچھ ایسی نرمی و دل آویزی، کچھ ایسی کشش و جاذبیت، کچھ ایسا لطف واثر، کچھ ایسی دردمندی و دلِ آسائی اور کچھ ایسی قوتِ شفا ہے، جو ان کے معاصرین میں کسی کے حصے میں نہیں آئی۔ آخر اس کا راز کیا ہے؟ سماجی سیاسی احساس، سامراج دشمنی، عوام کے دکھ درد کی ترجمانی، سرمایہ داری کے خلاف نبرد آزمائی، جبر واستبداد، استحصال اور ظلم و بے انصافی کے خلاف احتجاج، امن عالم، بہتر معاشرے کی آرزومندی، یہ سب ایسے موضوعات ہیں جن پر کسی کا اجارہ نہیں۔ یہ عالمی موضوعات ہیں اور سرمایہ داری اور نوآبادیت کے خلاف دنیا بھر کی عوامی تحریکوں میں ان کا ذکر عام ہے۔ اردو ہی میں دیکھیے تو سب ترقی پسند شعرا کے یہاں یہ موضوعات قدر مشترک کے طور پر ملیں گے۔ فیض کا نظریۂ حیات اور ان کی فکر وہی ہے جو دوسرے ترقی پسند شعرا کی ہے، یعنی ان کے موضوعات دوسرے ترقی پسند شعرا کے موضوعات سے الگ نہیں، تو پھر فیض کی انفرادیت اور اہمیت کس بات میں ہے؟ یعنی فکری یا موضوعاتی سطح پر اگر ان میں کوئی ایسی خاص بات نہیں، جو ان کو دوسروں سے ممیز اور ممتاز کر سکے تو پھر وہ شعری طور پر دوسروں سے الگ اور ان سے ممتاز کیوں کر ہوئے، اس سوال کے جواب کی ایک صورت یہ ہے کہ شاعری میں نظریاتی یا فکری یکسانیت دراصل شعری یکسانیت نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ فکری یکسانیت اور تخلیقی یا معنیاتی یکسانیت میں فرق ہے۔ کسی بھی شاعر کا معنیاتی نظام کوئی مجرد وجود نہیں رکھتا۔ یہ اپنے اظہار کے لیے زبان کا محتاج ہوتا ہے۔ ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے، کہ خواہ وہ نئے لفظ بڑی تعداد میں

ایجاد نہ کرے، اور تمام اظہاری سانچے کلاسیکی روایت سے مستعار لے تاہم اگر وہ ان کو ایک نئی لذّت اور کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے، یا دوسرے لفظوں میں وہ ان میں نئی معنیاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اُسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے۔ چنانچہ اُسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے تو معنیاتی امتیاز بھی لازم ہے کیونکہ اسلوب مجرد ہیئت نہیں۔ جو حضرات ایسا سمجھتے ہیں، وہ اسلوب کو محدود طور پر لیتے ہیں اور اس کی صحیح تعبیر نہیں کرتے۔ اس لیے کہ اُسلوبیاتی خصائص معنیاتی خصائص کے مظہر ہیں، ان سے الگ نہیں۔ پس اگر شعری اظہارات الگ ہیں تو معنیاتی نظام بھی دوسروں سے الگ ہو سکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ فیض احمد فیض نے اردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا، تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انہوں نے نئے اظہاری پیرایے وضع کیے، اور سیکڑوں ہزاروں لفظوں، ترکیبوں، اور اظہاری سانچوں کو ان کے صدیوں پرانے مفاہیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لیے برتا، اور یہ اظہاری پیرایے اور ان سے پیدا ہونے والا معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا ہے۔ اگر اس بات کو ثابت کر سکتے ہیں تو فیض کی انفرادیت اور اہمیت خود بخود ثابت ہو جاتی ہے۔ یہ سامنے کی بات ہے کہ فیض نے کلاسیکی شعری روایت کے سرچشمۂ فیضان سے پورا پورا استفادہ کیا۔ ان کی لفظیات کلاسیکی روایت کی لفظیات ہے، لیکن اپنی تخلیقیت کے جادوئی لمس سے وہ کس طرح نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں، یہ دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ تنقید جو صرف نظریے یا موضوع پر انحصار کرتی ہے، اور فنی استعداد، تازہ کارانہ احساس، اور اظہاری کمالات پر نظر نہیں رکھتی، فیض کے لطفِ سخن کے رازوں کو نہیں پا سکتی۔ آیئے اس بات کی وضاحت کے لیے ''زنداں نامہ'' کی ایک اچھی نظم ''ملاقات'' پر نظر ڈالیں :

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب، اس کے سائے
میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں
یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے

اس نظم کی بنیاد جیسا کہ ظاہر ہوتا ہے رات اور صبح کے تصورات پر ہے۔ رات، درد و غم یا ظلم و بے

انسانی کا استعارہ ہے اور صبح کا روشن افق فتح مندی کی نشانی ہے۔ تاریکی اور روشنی کا یہ تلازمہ اور اس کا سماجی سیاسی مفہوم فکری اعتبار سے کوئی انوکھی بات نہیں۔ رات اور صبح کا سماجی اور سیاسی تصور دنیا بھر کی شاعری میں ملتا ہے اور معنیاتی اعتبار سے غیر معمولی نہیں۔ لیکن شاید ہی کسی کو اس بات سے انکار ہو کہ فیض کی نظم معمولی نہیں ہے۔ یہ لطف و اثر کا مرقع ہے۔ اگرچہ ان علائم میں جن پر اس نظم کی بنیاد ہے کوئی ندرت نہیں، لیکن نظم کے اظہاری پیرایے اور معنیاتی نظام میں ندرت ہے، ظاہر ہے اس ندرت تک ہماری رسائی ان اظہاری پیرایوں ہی کے ذریعے ہو سکتی ہے جو شاعر نے استعمال کیے ہیں۔ شاعر نے 'رات' کو 'درد کا شجر' کہا ہے جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے۔ عظیم تر اس لیے کہ اس کی شاخوں میں لاکھوں مشعل بکف ستاروں کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں۔ نیز ہزاروں مہتاب اس کے سایے میں اپنا سب نور رو گئے ہیں۔ رات، درد اور شجر پرانے لفظ ہیں لیکن رات کو درد کا شجر کہنا نادر پیرایۂ اظہار ہے۔ چنانچہ رات کا شجر، ستاروں کے کارواں، اور مہتاب سے مل کر جو امیجری مرتب ہوتی ہے، وہ حددرجہ پرتاثیر ہے۔ نیز ستاروں کے کاروانوں کا کھو جانا یا مہتابوں کا اپنا نور رو جانا استعاراتی پیرایۂ اظہار ہے جو درد کی کیفیت کو راسخ کر دیتا ہے۔ درد کو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر کہنا ذاتی نوعیت کا تجربہ نہیں بلکہ اس کا تعلق پوری انسانیت سے ہے۔ دوسرے بند میں فیض نظم کو معنیاتی موڑ دیتے ہیں :

مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں، اور تیرے گیسوؤں میں
الجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سے خامشی کے
یہ چند قطرے، تری جبیں پر
برس کے، ہیرے پرو گئے ہیں

بہت سیہ ہے یہ رات لیکن
اسی سیاہی میں رو نما ہے
وہ نہرِ خوں جو مری صدا ہے
اُسی کے سایے میں نور گر ہے
وہ موج زر جو تری نظر ہے

لمحوں کو زرد پتے کہنا واضح طور پر مغربی شاعری کا اثر ہے جو فیض کی امیجری میں جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے، لیکن گیسو، گلنار، شبنم، قطرے، جبیں، ہیرے سب کے سب اردو کی کلاسیکی روایت سے ماخوذ ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے، پہلے بند کی امیجری کو دوسرے بند کی امیجری سے آمیز کر کے فیض نے جس معنیاتی فضا کی تخلیق کی ہے، کیا وہ ذہن کو نئی جمالیاتی کیفیت سے سرشار نہیں کرتی؟ فیض کے کمال فن کا ایک سامنے کا پہلو یہ ہے کہ وہ انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس سے اور جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر سے الگ نہیں ہونے دیتے۔ بلکہ اپنے تخلیقی لمس سے دونوں کو آمیز کر کے ایک ایسی شعری لذت اور کیفیت کو خلق کرتے ہیں جو مخصوص جمالیاتی شان رکھتی ہے، اور جس کی نظیر عہدِ حاضر کی اردو شاعری میں نہیں ملتی۔

نظم کے دوسرے حصے میں یہی جمالیاتی کیفیت جاری رہتی ہے۔ درد کی رات بہت سیاہ ہے، لیکن محبوب کی نظر جس کو موجِ زر کہا ہے، اس کے سایے میں نور گر ہے۔ کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو رات کے بعد صبح کے تصور کو سطحی رجائیت میں بدل کے رکھ دیتا۔ نظم کے پورے معنیاتی نظام اور ہر ہر مصرعے سے فیض کی ذہنی سطح اپنے عہد کے دوسرے شعرا سے الگ نظر آتی ہے۔ آخری حصے میں شاعر سحر کے عام رومانی تصور کو رد کرتا ہے کہ الم نصیبوں، جگر فگاروں کی صبح افلاک پر نہیں ہوتی، بلکہ:

جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں سحر کا روشن افق یہیں ہے
یہیں پہ غم کے شرار کھل کر شفق کا گلزار بن گئے ہیں

فیض کا انفراد نظم اور غزل دونوں میں ثابت ہے۔ نظم کے بعد اب ایک نظم نما غزل ''طوق ودار کا موسم'' سے یہ اشعار دیکھیے:

روش روش ہے وہی انتظار کا موسم
نہیں ہے کوئی بھی موسم بہار کا موسم
یہ دل کے داغ تو دکھتے تھے یوں بھی پر کم کم
کچھ اب کے اور ہے ہجرانِ یار کا موسم

یہی جنوں کا ، یہی طوق ودار کا موسم
یہی ہے جبر، یہی اختیار کا موسم
قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں

چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

صبا کی مست خرامی تہِ کمند نہیں
اسیرِ دام نہیں ہے بہار کا موسم

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغِ گلشن وصوتِ ہزار کا موسم

انتظار کی کیفیت فیض کی بنیادی تخلیقی کیفیات میں سے ایک ہے جس کا ذکر آگے آئے گا، یہاں صرف بعض کلیدی الفاظ کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔ روش، بہار، موسم، دل کے داغ، ہجران یار، جبر واختیار، جنوں، طوق و دار، قفس، چمن، آتشِ گل، فروغ گلشن، صوتِ ہزار، صبا کی مست خرامی، یہ سب کے سب الفاظ، تراکیب اور تصورات، غزلیہ شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ لیکن یہاں انتظار کا موسم یا بہار کا موسم، رومانی شاعری سے ہٹ کر، ایک الگ سماجی سیاسی معنیاتی نظام رکھتے ہیں۔ طوق ودار کی رعایت سے اب جنوں، حب الوطنی، سامراج دشمنی یا عوام دوستی کی ترجمانی کرتا ہے، جبر واختیار کے معنی کی بھی تقلیب ہوگئی ہے۔ اب قفس قید کی کوٹھری یا زنداں ہے۔ یہی وطنی قومی احساس، فروغِ گلشن، صبا کی مست خرامی اور چمن میں آتش گل کے نکھار کی معنیاتی شیرازہ بندی کرتا ہے۔ واضح سماجی سیاسی مفاہیم کے لیے ان اسلوبیاتی سانچوں کے استعمال پر اب تقریباً چار دہائیاں گزر چکی ہیں، اور ان کا معنیاتی نظام سامنے کی بات معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا تصور کیا جا سکتا ہے کہ اس معنیات کی تشکیل کے اس سفر میں اردو شاعری نے خاصا زمانہ صرف کیا ہے، اور بعض لوگوں نے تو عمریں کھپائی ہیں۔ دست صبا ہی سے یہ قطعہ ملاحظہ ہو :

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی خجل
عبائے شیخ وقبائے امیر وتاجِ شہی
ہمیں سے سنتِ منصور وقیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلہی

صاف ظاہر ہے کہ کلاسیکی روایت کے بنیادی علائم ایک نیا معنیاتی چولا بدل رہے ہیں، عبائے شیخ، قبائے امیر وتاجِ شہی، اب مخصوص لغوی معنی میں استعمال نہیں ہوئے، بلکہ اپنے ایمائی رشتوں کی بدولت استحصالی قوتوں کے استعارے بن کر آئے ہیں۔ یہی معاملہ گل دامنی و کج کلہی کا ہے۔ سنتِ منصور وقیس بھی اہل جنوں سے اسی لیے زندہ ہے کہ موجودہ دور میں حق گوئی وایثار وقربانی کے تقاضوں کو پورا کرنے کا تقاضا اہل جنوں ہی سے کیا جا سکتا ہے۔

(۲)

راقم الحروف نے چند برس پہلے فیض کی شاعری کے بارے میں اپنے مضمون

TRADITION & INNOVATION IN URDU POETRY; FIRAQ GORAKHPURI & FAIZ AHMED FAIZ (IN POETRY & RENAISSANCE, MADRAS 1974)

میں جو کچھ لکھا تھا اس میں فیض کی شاعری کے معنیاتی نظام کی ساختیاتی بنیادوں پر بھی غور کیا تھا۔ یہ مضمون چونکہ انگریزی میں تھا اور بالعموم اردو والوں کی نظر سے نہیں گزرا، اس لیے اس امر کی وضاحت نامناسب معلوم نہیں ہوتی کہ اس میں میرا بنیادی معروضہ یہ تھا کہ ساختیاتی اعتبار سے اردو کی شعری روایت میں اظہاری پیرایوں کی ایک یا دو سطحیں نہیں، بلکہ تین خاص سطحیں ملتی ہیں۔ کلاسیکی غزل کی لفظیات جس کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ دراصل وجود میں آئی تھی، جسم و جمال کے تذکرے اور عشق و عاشقی کے مضامین کے لیے۔ لیکن چند صدیوں کے ارتقائی عمل میں اس لفظیات میں ایک نئی روحانی، متصوفانہ سطح کا اضافہ ہوا اور مزید تہہ داری پیدا ہوگئی۔ فارسی اور اردو غزل کی مثالی آزاد خیالی، وسیع المشربی، کٹر پن کی مخالفت، اور انسان دوستی کے تصورات کی آبیاری میں، اس روحانی متصوفانہ معنیاتی سطح کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ یعنی عشق و مستی و رندی و رسوائی، شیخ و شراب، گل و بلبل، شمع و پروانہ اور ایسے سینکڑوں اظہارات مابعد الطبیعاتی ماورائی معنی میں استعمال ہونے لگے۔ اِن دو سطحوں کے ساتھ ساتھ تیسری سطح کا اضافہ اس وقت ہوا جب اردو شاعری سیاسی و قومی شعور کی بیداری کے دور میں داخل ہونے لگی۔ کلاسیکی شعری لفظیات کی اس تیسری سطح کو سماجی سیاسی احساس کی سطح کہا جا سکتا ہے۔ یوں تو اُردو میں اس کا پہلا بھرپور اظہار، راجہ رام نارائن موزوں کے اس شعر میں ملتا ہے جو سراج الدولہ کے قتل پر کہا گیا تھا، لیکن میر و سودا، مصحفی و جرأت، غالب و مومن تمام کلاسیکی شعرا کے یہاں غزل کے پیرایے میں اس نوع کے اظہار کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ خواجہ منظور حسین نے تو غزل کی اس معنیاتی جہت پر پوری کتاب اردو غزل کا خارجی روپ بہروپ لکھ دی ہے۔ بہر حال بیسویں صدی میں حسرت، جوہر، اقبال، جگر، فراق اور بعد میں ترقی پسند شعرا کے یہاں سیاسی سماجی احساس کی یہ سطح عام طور پر ملنے لگتی ہے۔ اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ عاشقانہ شاعری کی بنیاد معنیاتی تثلیث پر ہے یعنی عاشق، معشوق اور رقیب دو عناصر میں باہمی ربط اور تیسرے عنصر سے تضاد کا رشتہ جو تخلیقی اظہار میں تناؤ پیدا کرتا ہے اور جان ڈالتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس تثلیث کا معنیاتی تفاعل شعری روایت کے ساختیاتی نظام کی تینوں سطحوں پر ملتا ہے، یعنی عاشقانہ سطح پر، تصوفانہ سطح پر، اور سماجی سیاسی سطح پر بھی اس تہہ در تہہ معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے، راقم الحروف کے نزدیک اٹھارہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فیض کی شاعری کے تناظر میں

عاشقانہ اور متصوفانہ یعنی پہلے دو معنیاتی نظام کے سیاسی سماجی یعنی تیسرے معنیاتی نظام میں منقلب ہونے کے ارتقائی عمل کو دکھانے کے لیے ان ساختیوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہ چھ بنیادی سٹ جن میں سے ہر ایک تثلیث کی شان رکھتا ہے، نیچے درج کیے گئے ہیں۔ پہلی سطر میں عام معنی دیے گئے ہیں، ان کے نیچے سماجی سیاسی توسیعی معنی قوسین میں درج کیے گئے ہیں۔ یہ محض اشاراتی ہیں، تمام معنیاتی ابعاد انھیں سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں سے ہر افقی سطر ایک سٹ ہے۔ یعنی ہر معنی پورے معنیاتی نظام میں اپنے وجود کے مفہوم کے لیے دوسرے تمام معنیاتی عناصر سے اپنے تضاد اور ربط کے رشتے کا محتاج ہے۔ اور بالذات یعنی محض اپنے طور پر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اردو میں ساختیے یعنی Structure کے معنی بالمعول غلط لیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ اسٹرکچر (Structure) کا ظاہری ساخت یا ہیئت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ چونکہ کم لوگوں کو یہ فرق معلوم ہے اس لیے اس مختصر وضاحت کی ضرورت ہے کہ ساختیات، اسٹرکچرل ازم Structuralism کی وہ شاخ ہے جو تخلیقی اظہار کی اوپری سطح یعنی محض زبان یا ہیئت سے نہیں، بلکہ اس کی داخلی سطح یعنی معنیاتی نظام سے بحث کرتی ہے۔ معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گرفت میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جا سکتا ہے لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔ اس بحث میں الفاظ کو محض اشاریہ سمجھنا چاہیے اس کلی معنیاتی نظام کا جو ان گنت استعاراتی اور ایمائی رشتوں سے عبارت ہے۔ اور لامحدود امکانات رکھتا ہے، جنھیں تخلیقی طور پر محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جا سکتا ہے۔ فیض۔ کے معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے درج ذیل ہیں: بعض حضرات یہ سن کر چیں بہ جبیں ہوں گے مگر یہ حقیقت ہے کہ فیض کی شاعری کا کوئی مفہوم یا معنی کی کوئی پرت ان اٹھارہ ساختیوں سے باہر نہیں ہے۔ پورے معنیاتی نظام کے ساختیوں کو ان چھ سطروں میں سمیٹا جا سکتا ہے۔ البتہ ان کے شاعرانہ اظہار کی ان گنت شکلیں اور پیرایے ہیں۔ ساختیہ کی بنیادی پہچان یہ ہے کہ کوئی ساختیہ بالذات کوئی معنی نہیں رکھتا۔ معنی کا تصور تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ تضاد نہ ہو تو مختلف معنی قائم ہی نہیں ہو سکتے۔ لیکن یہ تضاد بھی مجرد بالذات نہیں کیونکہ یہ زبان کے کلی نظام (یہاں پر شاعری کے کلی نظام) کے تحت رونما ہوتا ہے۔ اس نظام میں ہر عنصر دوسرے عنصر سے متضاد ہے اس لیے مختلف ہے، تاہم چونکہ ایک نظام کے تحت ہے اس لیے ربط کا رشتہ بھی رکھتا ہے۔ گویا معنیاتی امکانات ایک کلی نظام کے تحت ربط و تضاد کے باہمی رشتوں کی عمل آوری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی کوئی لفظ بالذات طور پر بامعنی نہیں ہے، چنانچہ کسی لفظ کی مجرد تعریف ممکن نہیں۔ ذیل میں ہر سطر کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ ان میں جو نئے نئے معنیاتی امکانات پیدا ہوتے ہیں، وہ شاعر کے ذہن کی خلاقی کا کارنامہ ہیں۔

(۱)	عاشق (مجاہد/انقلاب)	معشوق (وطن/عوام)	رقیب (سامراج/سرمایہ داری)
(۲)	عشق (انقلابی ولولہ/جذبہ حریت)	وصل (انقلابی/آزادی/حریت/سماجی تبدیلی)	ہجر، فراق (جبر/ظلم/استحصال کی حالت/یا انقلاب سے دوری)
(۳)	رند (مجاہد/انقلابی/باغی)	شراب، میخانہ، پیالہ، ساقی (سماجی اور سیاسی بیداری کے ذرائع)	محتسب، شیخ (سامراجی نظام سرمایہ دارانہ/ریاست عوام دشمن حکومت/رجعت پسندانہ نظام ظلمت پسند یا زوال آمادہ ذہنیت)
(۴)	جنون (سماجی انصاف/انقلاب کی خواہش/تڑپ)	حسن، حق (سماجی انصاف/انقلاب سماجی سچائی)	عقل (مصلحت کوشی، منفعت اندیشی/جابر نظام/دفتر شاہی، یا عسکری نظام سے سمجھوتہ بازی)
(۵)	مجاہد (مجاہد آزادی/انقلابی)	زنداں، دار و رسن (سیاسی قید/پھانسی/جان	حاکم (سامراج/سرمایہ داری

		کی قربانی)	تاناشاہی ر عسکری نظام)
(۲)	بلبل، عندلیب (جذبہ قومیت، حریت سے سرشار شاعر رانقلابی)	گل (سیاسی آدرش ر نصب العین)	گلچیں، قفس (سیاسی نصیب العین کے حصول میں رکاوٹ یا رکاوٹ ڈالنے والے عوامل)

اوپر جلی حروف میں جو الفاظ درج کیے گئے ہیں، اردو کی عشقیہ شاعری کے صدیوں پرانے الفاظ ہیں۔ نیچے قوسین میں سماجی سیاسی مفاہیم کے امکانات کے اشارے درج کر دیے گئے ہیں۔ عہد وسطیٰ میں حکیمانہ اور متصوفانہ شاعری میں بھی انھیں علائم سے مدد لی گئی ہے۔ اور مذہبی اجارہ داری، ریاکاری اور منافقت کے خلاف بھی انھیں الفاظ کے ذریعے باغیانہ آواز اٹھائی گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ صدیوں کے چلن سے یہ الفاظ بڑی حد تک فرسودہ ہو چکے ہیں اور ان کی حیثیت بالعموم کلیشے کی ہے تاہم ان میں زیر سطح معنیات کا ایک زبردست نظام پوشیدہ ہے۔ تبھی تو موجودہ دور میں بھی قومی و سیاسی بیداری کے ساتھ ابھرنے والے نئے انقلابی مفاہیم بھی انھیں علائم کے ذریعے ادا کیے گئے۔ جہاں تک ان علائم کے استعمال محض کا تعلق ہے، یہ فیض احمد فیض اور اس دور کے متعدد ترقی پسند اور دیگر شعرا میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن فیض نے انھیں کو برتتے ہوئے انفرادی شان کس طرح پیدا کی، اور معنی آفرینی اور حسن کاری کا حق کس طرح ادا کیا، اس کی طرف کچھ اشارہ شروع میں کیا گیا، مزید تفصیل آگے آتی ہے۔

(۳)

فیض کی شاعری کے معنیاتی ساختیوں پر نظر ڈال لینے کے بعد یعنی یہ جان لینے کے بعد کہ معنیاتی طور پر کون سے عناصر کلیدی ہیں، وہ کن دوسرے عناصر سے منسلک ہیں، اور کن عناصر سے برسرِ پیکار ہو کر نئے نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں یا نئی نئی جمالیاتی جہات کو راہ دیتے ہیں، آیئے اب دیکھیں کہ فیض کی دنیائے شعر کی اصل کیفیات کیا ہیں، یعنی وہ جمالیاتی فضا اور وہ بنیادی کیفیت جو خاص فیض کی اپنی ہے، اور کسی دوسرے شاعر کے یہاں اس کی پرچھائیں بھی نہیں ملتی۔ وہ ان ساختیوں کے ذریعے کیا رنگ، پیدا کرتی ہے ــــ نقش فریادی میں ''سرودِ شبانہ'' کے عنوان سے دو نظمیں ملتی ہیں۔ ان میں سے دوسری نظم کا شمار فیض کی بہترین نظموں میں کیا جا سکتا ہے :

نیم شب، چاند، خودفراموشی

محفلِ ہست و بود ویراں ہے

پیکرِ التجا ہے خاموشی

بزمِ انجم فسردہ ساماں ہے

آبشارِ سکوت جاری ہے

چار سُو بیخودی سی طاری ہے

زندگی جزو خواب ہے گویا

ساری دنیا سراب ہے گویا

سو رہی ہے گھنے درختوں پر

چاندنی کی تھکی ہوئی آواز

کہکشاں نیم وا نگاہوں سے

کہہ رہی ہے حدیثِ شوقِ نیاز

سازِ دل کے خموش تاروں سے

چھن رہا ہے خمارِ کیف آگیں

آرزو، خواب، تیرا روئے حسیں

نظم میں رات کے پس منظر میں انتہائی موضوعی ذہنی کیفیت کا بیان ہے۔ پوری نظم امیجری کا شاہ کار ہے۔ یہ امیجری بھی شب اور نیم شب کی موضوعی کیفیتوں سے جڑی ہوئی ہے۔ نیم شب، چاند، بزم انجم، آبشارِ سکوت، چاندنی کی تھکی ہوئی آواز کا گھنے درختوں پر سونا، کہکشاں کا نیم وا نگاہوں سے حدیث شوق نیاز کہنا، سازِ دل کے خموش تاروں سے خمار کیف آگیں کا چھننا، اور روئے حسیں کی آرزو کا سلسلہ جاری ہے۔ یہ ہے وہ امیجری جو پوری نظم کو لطف و اثر کی ایسی سطح عطا کرتی ہے جو اعلیٰ شاعری کی پہلی شرط ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے جمالیاتی احساس کو شب اور نیم شب کے احساسات اور ان سے جڑی ہوئی کیفیات سے ایک خاص مناسبت ہے۔ اس سے پہلے جو نظم ''ملاقات'' پیش کی گئی تھی اس میں رات کی امیجری سیاسی سماجی ابعاد بھی رکھتی تھی۔ ''سرودِ شبانہ'' خالص شخصی موضوعی نظم ہے۔ تاہم پہلی نظم کی طرح یہ بھی اعلیٰ درجے کی نظم ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی احساس کی شاعری بھی ہے اور شخصی اظہار کی بھی، لیکن یہاں اس کے ذکر سے یہ بتانا مقصود ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی اظہار دراصل گہرے جمالیاتی احساس سے جڑا ہوا ہے۔ جملۂ معترضہ کے طور پر یہ بھی دیکھتے چلیے کہ امیجری میں دو طرح کے عناصر بالمقابل ہیں۔ مرئی اور غیر مرئی، نیم شب اور چاند مرئی ہیں خود فراموشی اور محفل ہست و بود کا ویران ہونا غیر مرئی

۔ بزم انجم مرئی ہے اور خاموشی کا پیکر التجا ہوتا غیر مرئی۔ .اسی طرح آبشار سکوت مرئی ہے اور چار سو بے خودی سی طاری ہے، غیر مرئی۔ یہ سلسلہ نظم کے آخر تک چلا گیا ہے، زندگی اور سراب کے مقابلے میں چاندنی کی تھکی ہوئی آواز، یا کہکشاں کے مقابلے میں حدیث شوق نیاز، یا ساز دل کے مقابلے میں خمار کیف آگیں ـــ امیجر ی کی یہ بافت اگر چہ بڑی حد تک غیر شعوری ہے، لیکن جمالیاتی احساس سے خود یہ خود ایک ڈیزائن بنتا چلا گیا ہے۔ آخری مصرعے سے اس کی مزید توثیق ہو جاتی ہے، یعنی آرزو اور خواب غیر مرئی ہیں اور محبوب کا روئے حسیں مرئی ہے۔ ہو سکتا ہے بعض حضرات اس نظم کی تعریف میں کہنا چاہیں کہ شاعر فطرت سے ہم کلام ہے یا اس میں روح کائنات بول رہی ہے وغیرہ وغیرہ، لیکن حقیقتاً یہ منظر یہ شاعری نہیں۔ اس کو یوں دیکھنا چاہئے کہ اس میں ایک شدید جمالیاتی کیفیت کا اظہار ہوا ہے، جو فیض کے رومانی ذہن کو سمجھنے کے لیے کلید کا درجہ رکھتی ہے۔ اس نوع کی شدید حسن کارانہ امیجر ی فیض کی شاعری کا امتیازی نشان ہے۔ فیض کی شاعری میں شام، رات، شب، نیم شب، چاندنی، روئے حسیں، محض پیکر نہیں ہیں، یہ شدید نوعیت کے تخلیقی محرکات ہیں جو ایک خاص جمالیاتی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز سو رہی ہے، کہکشاں نیم وا نگاہوں سے حدیث شوق نیاز سنا رہی ہے، ساز دل کے خموش تاروں سے خمار کیف آگیں چھن رہا ہے، اور روئے حسیں کی آرزو اس پوری کیفیت کا منتہا ہے۔

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ بنیادی جمالیاتی کیفیت شروع میں تو نمایاں ہے، نقش فریادی کے بعد جب انقلابیت کا اثر بڑھنے لگا تو جمالیاتی کیفیت دب گئی۔ یہ صحیح نہیں۔ میرے نزدیک اس کا سلسلہ نقش فریادی، دست صبا اور زنداں نامہ سے ہوتا ہوا آخری مجموعوں تک چلا گیا ہے۔ ذیل کی مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

نقش فریادی

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام
ڈھل کے نکلے گی ابھی چشمۂ مہتاب سے رات
اور مشتاق نگاہوں کی سنی جائے گی
اور ان ہاتھوں سے مس ہوں گے یہ ترسے ہوئے ہات

ان کا آنچل ہے، کہ رخسار، کہ پیراہن ہے
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں
جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں
ٹمٹماتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

آج پھر حسن دلآرا کی وہی دھج ہوگی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں، وہی کاجل کی لکیر
رنگ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر

اپنے افکار کی اشعار کی دنیا ہے یہی
جانِ مضموں ہے یہی، شاہدِ معنیٰ ہے یہی

یہ بھی ہیں، ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ

ہائے اس جسم کے کمبخت دل آویز خطوط
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے

اپنا موضوعِ سخن ان کے سوا اور نہیں
طبعِ شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

(موضوعِ سخن)

تہِ نجوم، کہیں چاندنی کے دامن میں
ہجومِ شوق سے اک دل ہے بے قرار ابھی

ضیائے مہ میں دمکتا ہے رنگِ پیراہن
ادائے عجز سے آنچل اڑا رہی ہے نسیم
چھلک رہی ہے جوانی ہر اک بُنِ مو سے
رواں ہوں برگِ گل تر سے جیسے سیلِ شمیم

دراز قد کی لچک سے گداز پیدا ہے
ادائے ناز سے رنگِ نیاز پیدا ہے
اداس آنکھوں میں خاموش التجائیں ہیں
دلِ حزیں میں کئی جاں بلب دعائیں ہیں

(تہہ نجوم)

آج کی رات سازِ درد نہ چھیڑ

(آج کی رات)

چاند کا دکھ بھرا فسانۂ نور
شاہراہوں کی خاک میں غلطاں
خواب گاہوں میں نیم تاریکی!
ہلکے ہلکے سُروں میں نوحہ کناں

(ایک منظر)

اس سلسلے کی ایک اہم نظم ''تنہائی'' ہے۔ یہ بھی اگر چہ شدید طور پر ذہنی موضوعی نظم ہے، لیکن اس میں بھی ایک ذاتی انفرادی تجربہ ایک وسیع تر انسانی آفاقی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے، اور ذہن وروح کو اپنی حزنیہ کیفیت سے شدید طور پر متاثر کرتا ہے :

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
راہرو ہوگا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کرلو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

دل زار، راہرو، تارے، خوابیدہ چراغ، راہ گزار، قدموں کے سراغ، یا شمع و مے و مینا و ایاغ، غزل کی شاعری کے پرانے الفاظ ہیں جن میں کوئی تازگی نہیں۔ لیکن دیکھیے کہ فیض کی تخلیقی حس نے ان ہی پرانے الفاظ کی مدد سے کیسی تازہ کارانہ جمالیاتی اور معنیاتی فضا تخلیق کی ہے، اور کلاسیکی روایت کے ان ہی فرسودہ عناصر کو کیسی تازگی اور لطافت سے سرشار کر دیا ہے۔ اس تخلیقی تقلیب کے جمالیاتی لطف واثر سے کوئی بھی صاحبِ ذوق انکار نہیں کرسکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ جمالیاتی کیفیت فیض زیادہ تر

اپنی امیجری سے پیدا کرتے ہیں، ڈھلتی ہوئی رات میں تاروں کا غبار بکھرنے لگا ہے، اور ایوانوں میں خوابیدہ چراغ لڑکھڑاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ــــ ''رہ گزر'' اک معمولی لفظ ہے۔ لیکن راستہ تک تک کے ہر ایک 'راہگوار' کا سو جانا کچھ اور ہی لطف رکھتا ہے۔ اسی طرح خاک کو اجنبی کہنا اور اس اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو دھندلا دینا، یا کواڑوں کو بے خواب کہنا، یا شمعوں کو گل کر کے مئے و میناوایاغ کو بڑھا دینا، پرانے علائم کی مدد سے نئی امیجری کا جادو جگاتا ہے۔ فیض کی امیجری نہ صرف انتہائی حسن کارانہ ہے بلکہ طاقت ور بھی ہے۔ چند مصرعوں کی مدد سے فیض ایسی رنگین بساط بچھا دیتے ہیں کہ حواس اس کے طلسم میں کھو جاتے ہیں۔ زیر نظر نظم ''تنہائی'' کی اس توجیہہ سے جو فیض کے مترجم وکٹر کیرنن نے پیش کی ہے، میرے معروضات پہ کوئی حرف نہیں آتا۔ جن اظہاری بنیادوں کی طرف خاکسار نے اشارہ کیا ہے، ان کو ذہن نشین کر لیا جائے تو کیرنن کی یہ تعبیر زیادہ معنی خیز معلوم ہوتی ہے، کہ یہ نظم شاید فرسودہ کلچر، یا بکھرتے ہوئے سماجی ڈھانچے کے زوال کا اشاریہ ہے/سوگئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزر، بقول کیرنن کے ان ناکامیوں کا نوحہ ہے، جن سے برصغیر کی تحریک آزادی اس وقت دوچار تھی۔ 'اجنبی خاک' سے مراد نوآبادیاتی نظام ہے۔ نظم امید سے شروع ہوتی ہے/پھر کوئی آیا دلِ زار/لیکن مایوسی پر ختم ہوتی ہے۔/اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا/گویا نظم اس یاس انگیز موڈ کو پیش کرتی ہے جو چوتھی دہائی میں ملک میں پایا جاتا تھا۔

اس موضوعی موڈ کو جو ہلکی ہلکی اداسی، آرزوئے شوق، شام، ستارۂ شام، نجوم، تہِ نجوم، چشمۂ مہتاب، بیتی ہوئی راتوں کی کسک، شب، نیم شب وغیرہ سے عبارت ہے، میں نے فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کا نام دیا ہے، اس کی مزید شکلیں نقش فریادی کے بعد کے مجموعوں میں دیکھیے اور ان کلیدی الفاظ پر غور کیجیے جن کا ذکر کیا جا رہا ہے :

دستِ صبا

شفق کی راکھ میں جل بجھ گیا ستارۂ شام
شب فراق کے گیسو فضا میں لہرائے
کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے
فلک کو قافلۂ روز و شام ٹھہرائے
صبا نے پھر درِ زنداں پہ آ کے دی دستک
سحر قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرائے

''زنداں کی ایک شام'' اور ''زنداں کی ایک صبح'' دونوں سیاسی نظمیں ہیں۔ان میں بھی اسی بنیادی جمالیاتی کیفیت اوراس سے جڑی ہوئی امیجری کو دیکھیے اور غور کیجیے کہ اس کی بدولت نظم کس قدر حسین ہوگئی اوراس کی اثر انگیزی اور لطافت کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے :

شام کے پیچ و خم ستاروں سے
زینہ زینہ اتر رہی ہے رات
یوں صبا پاس سے گزرتی ہے
جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات
صحنِ زنداں کے بے وطن اشجار
سرنگوں ، محو ہیں بنانے میں
دامنِ آسماں پہ نقش و نگار

شانۂ بام پر دمکتا ہے!
مہرباں چاندنی کا دستِ جمیل
خاک میں گھل گئی ہے آبِ نجوم
نور میں گھل گیا ہے عرش کا نیل

دل سے پیہم خیال کہتا ہے
اتنی شیریں ہے زندگی اس پل
ظلم کا زہر گھولنے والے
کامراں ہو سکیں گے آج نہ کل
جلوہ گاہِ وصال کی شمعیں
وہ بجھا بھی چکے اگر تو کیا
چاند کو گل کریں تو ہم جانیں

موضوع کی رعایت سے یہاں فیض نے رات کے حوالے سے چاند کے استعارے کو مرکزیت دی ہے۔رشانۂ بام پہ دمکتا ہے، مہرباں چاندنی کا دست جمیل رچاند روشنی کی قندیل ہے اور روشنی زندگی کا استعارہ ہے رظلم کا زہر گھولنے والے، چاند کو گل کریں تو ہم جانیں رظاہر ہے کہ

آخری بند کی معنویت اور لطافت، شروع کے بند کے ان مصرعوں سے جڑی ہوئی ہے جن کا محرک وہ جمالیاتی سرشاری ہے جسے میں نے فیض کی بنیادی تخلیقی قوت کہا ہے۔ ''زنداں کی ایک صبح'' بھی ''زنداں کی ایک شام'' کی طرح واضح طور پر سیاسی نظم ہے، لیکن دیکھیے، فیض کا تخلیقی احساس کیا کیفیتیں پیدا کرتا ہے :

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آکر
چاند نے مجھ سے کہا" جاگ سحر آئی ہے
جاگ اس شب جو مئے خواب ترا حصہ تھی
جام کے لب سے تہِ جام اتر آئی ہے
عکسِ جاناں کو وداع کر کے اٹھی میری نظر
شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے ، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے
رات اور صبح بہت دیر گلے ملتے رہے

مجھے یقین ہے بہت سے صاحبان ذوق اس بند کا شمار فیض کے بہترین شعری پاروں میں کرتے ہوں گے۔ زنداں نامہ سے یہ انتہائی پرلطف غزل دیکھیے :

زنداں نامہ

شامِ فراق ، اب نہ پوچھ، آئی اور آکے ٹل گئی
دل تھا کہ پھر بہل گیا، جاں تھی کہ پھر سنبھل گئی

بزمِ خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی
درد کا چاند بجھ گیا ، ہجر کی رات ڈھل گئی

آخرِ شب کے ہم سفر فیضؔ نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی

دستِ تہہ سنگ

شام

اس طرح ہے کہ ہر اک پیڑ کوئی مندر ہے ... الخ

(شام)

جمے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بجھ گئے ہیں
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بجھ گئے ہیں
وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں چراغِ رخ ہے نہ شمعِ وعدہ
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب در و بام بجھ گئے ہیں

...الخ
کب ٹھہرے گا دردا ے دل کب رات بسر ہوگی
سنتے تھے وہ آئیں گے سنتے تھے سحر ہوگی

سرِ وادیِ سینا

چاند نکلے کسی جانب تری زیبائی کا
رنگ بدلے کسی صورت شبِ تنہائی کا

یوں سجا چاند کہ جھلکا ترے انداز کا رنگ
یوں فضا مہکی کہ بدلا مرے ہمراز کا رنگ

بالیں پہ کہیں رات ڈھل رہی ہے
یا شمع پگھل رہی ہے
پہلو میں کوئی چیز جل رہی ہے
تم ہو کہ مری جاں نکل رہی ہے

شامِ شہرِ یاراں

اے شام مہرباں ہو

اے شام شہر یاراں

ہم پہ مہرباں ہو ... الخ

مرے دل مرے مسافر

یاد کا پھر کوئی دروازہ کھلا آخر شب

کون کرتا ہے وفا عہد وفا آخر شب

... الخ

(۴)

جیسا کہ وضاحت کی گئی رات کی معنیاتی کیفیات سے وابستہ امیجری فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ ان حوالوں کو پڑھتے ہوئے یہ احساس تو ہوا ہوگا کہ یہ کیفیات رات کے بطن سے پیدا ہونے والی دوسری موضوعی ذہنی کیفیات مثلاً انتظار اور یاد کی کیفیات سے گھل مل گئی ہیں۔ مندرجہ بالا حوالوں میں کہیں کہیں تو یہ ربط خاصا واضح ہے، اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ رات کی امیجری ان کیفیتوں سے اور یہ کیفیتیں، شب یا نیم شب کی بنیادی کیفیتوں سے جمالیاتی معنی خیزی کا رس حاصل کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں فیض کی ایک اور شاہ کار نظم ''یاد'' کلیدی درجہ رکھتی ہے، اور جس کی داد اس زمانے میں اثر لکھنوی نے بھی دی تھی۔ غزلوں میں اس کیفیت کی بہترین ترجمانی ''تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے'' یا ''رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام'' کرتی ہیں، لیکن انھیں پر موقوف نہیں۔ یاد کی ٹیس یا انتظار کی کسک فیض کا مستقل موضوع ہے جس کا اظہار طرح طرح سے ہوا ہے۔ بیسیوں نظموں اور غزلوں میں یاد اور انتظار کی پرچھائیاں تیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، اور حسن کاری کے عمل کو شدید سے شدید تر بناتی ہیں۔ پہلے ''یاد'' پر نظر ڈال لیجیے:

دشتِ تنہائی میں، اے جان جہاں، لرزاں ہیں

تیری آواز کے سائے، ترے ہونٹوں کے سراب

دشت تنہائی میں، دوری کے خس وخاک تلے

کھل رہے ہیں، ترے پہلو کے سمن اور گلاب

اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ

اپنی خوشبو میں سلگتی ہوئی مدھم مدھم

دور افق پار، چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ

گر رہی ہے ترے دلدار نظر کی شبنم

اس قدر پیار سے، اے جان جہاں رکھا ہے
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات
یوں گماں ہوتا ہے، گرچہ ہے ابھی صبح فراق
ڈھل گیا ہجر کا دن، آ بھی گئی وصل کی رات

اس سلسلے میں مزید دیکھیے :

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے ... الخ

(قطعہ) دستِ صبا

صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے انکے ہاتھوں کی ... الخ

(قطعہ) دستِ صبا

ترا جمال نگاہوں میں لے کے اٹھا ہوں ... الخ

(قطعہ) دستِ صبا

تمہاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں

(غزل) دستِ صبا

اگر چہ تنگ ہیں اوقات سخت ہیں آلام
تمہاری یاد سے شیریں ہے تلخی ایام

(سلام لکھتا ہے شاعر تمہارے حسن کے نام)

دستِ صبا

کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہاتھ میں تیرا ہات نہیں

صد شکر کہ اپنی راتوں میں اب ہجر کی کوئی رات نہیں

(غزل) زنداں نامہ

تری امید، ترا انتظار جب سے ہے

نہ شب کو دن سے شکایت نہ دن کو شب سے ہے

(غزل) زنداں نامہ

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے

چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

(غزل) زنداں نامہ

یہ جفائے غم کا چارہ وہ نجاتِ دل کا عالم

ترا حسن دستِ عیسیٰ تری یاد روئے مریم

(غزل) دستِ تہِ سنگ

رہگور، سائے، شجر، منزل ودر، حلقۂ بام

بام پر سینۂ مہتاب کھلا، آہستہ

جس طرح کھولے کوئی بندِ قبا، آہستہ

حلقۂ بام تلے، سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل

نیل کی جھیل

جھیل میں چپکے سے تیرا، کسی پتے کا حباب

ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا، آہستہ

بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگِ شراب

میرے شیشے میں ڈھلا، آہستہ

شیشہ وجام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب

جس طرح دور کسی خواب کا نقش

آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ

دل نے دہرایا کوئی حرفِ وفا، آہستہ

تم نے کہا "آہستہ"

چاند نے جھک کے کہا

"اور ذرا آہستہ"

(منظر) دستِ تہہ سنگ

تم مرے پاس رہو

میرے قاتل، مرے دلدار، مرے پاس رہو

جس گھڑی رات چلے،

آسمانوں کا لہو پی کے سیہ رات چلے

مرہمِ مُشک لیے، نشترِ الماس لیے

بَین کرتی ہوئی، ہنستی ہوئی، گاتی نکلے

درد کی کاسنی پازیب بجاتی نکلے

جس گھڑی رات چلے

جس گھڑی ماتمی، سنسان، سیہ رات چلے

پاس رہو

میرے قاتل، مرے دلدار مرے پاس رہو

(پاس رہو) دستِ تہہ سنگ

(۵)

یہاں تک آتے آتے رات، انتظار اور یاد کی ان بنیادی کیفیات سے ملی ہوئی ایک اور کیفیت کی طرف بھی ذہن ضرور راجع ہوگا۔ فیض کی شاعری کی جمالیاتی فضا میں بعض کیفیتیں اتنی ملی جلی اور ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ تانے بانے میں ان کو الگ الگ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ رات،

آرزو، انتظار اور یاد سے ملی ہوئی یہ کیفیت دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی ہے جس نے پوری شاعری کو ایک مدھم حزنیہ لے عطا کر دی ہے۔ یہ کیفیت نظم "ملاقات" میں جس کا اس مضمون میں سب سے پہلے ذکر کیا گیا تھا، رات کی امیجری سے گندھی ہوئی موجود ہے، اور بعد کے حوالوں میں بھی دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی یہ کیفیت موجِ تہہ نشیں کی طرح جاری و ساری ہے۔ 'یہ رات اس درد کا شجر ہے' میں درد ہی مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ایسی نظموں سے اگر درد کے تصور کو خارج کر دیں تو ان کا پورا معنیاتی نظام درہم برہم ہو جائے گا۔ یہ کیفیت فیض کی کم و بیش تمام شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ فیض کے یہاں درد کا احساس بھی ایک شدید تخلیقی محرک ہے۔ دھیمی دھیمی آنچ یا سلگنے کی کیفیت جس نے پوری شاعری میں سوگواری کی کیفیت پیدا کر دی ہے، اور جورات، یاد، اور انتظار کی حسن کارانہ امیجری کے ساتھ مل کر انتہائی پرکشش ہو جاتی ہے اور تاثیر کا جادو جگاتی ہے۔ اس سلسلے میں نظم "درد آئے گا دبے پاؤں" "کہیں تو کاروانِ درد کی منزل ٹھہر جائے" (غبار خاطر محفل) یا "مرے درد کو جو زباں ملے" جیسی نظموں کو بھی دیکھ لیا جائے۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ درد کی یہ کیفیت کلاسیکی غزل کے رسمی فراق یار کی ہجر کی کیفیت سے ملتی جلتی ہے یا اس سے الگ ہے۔ میرا خیال ہے مزاجاً یہ اس سے بالکل مختلف ہے اور کچھ اور ہی کیفیت ہے :

بڑا ہے درد کا رشتہ، یہ دل غریب سہی
تمہارے نام پہ آئیں گے غم گسار چلے

ترے غم کو جاں کی تلاش تھی ترے جاں نثار چلے گئے
تری رہ میں کرتے تھے سر طلب سرِ رہگزار چلے گئے
نہ سوالِ وصل، نہ عرضِ غم، نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے
نہ رہا جنونِ رخِ وفا، یہ رسن یہ دار کرو گے کیا
جنھیں جرمِ عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے

یہ درد ایک لذت ہے، یہ تخلیقی خلش بھی ہے اور قوت بھی، کیونکہ گناہ گاروں کو جرمِ عشق پر ناز ہے، اور محرومی اور رسوائی لائق فخر ہے۔ گویا یہ عشق کی فراوانی اور آرزوئے روئے جمیل کا لازمہ بھی ہے۔ یہ انداز اگرچہ کلاسیکی روایت میں بھی ملتا ہے لیکن فیض کا موقف قدرے مختلف ہے وہ یہ کہ غم کی شام اگرچہ لمبی ہے، "مگر شام ہی تو ہے"۔ یعنی گزر جائے گی۔ جی جلانے یا دل برا کرنے کی ضرورت نہیں۔ غم کی رات کے ساتھ جینا بھی لازمہ بجہدِ حیات ہے۔ غرض فیض کے یہاں درد کا جو تصور ہے وہ

کوئی محدود شخصی درد نہیں بلکہ ایک شدید تخلیقی قوت ہے جو وسیع انسانی آفاقی ابعاد رکھتی ہے۔ یہ درد محبت ہی در اصل وہ بیچ کی ارتقائی کڑی ہے جو فرسودہ عاشقانہ علائم کا رخ عالمگیر سماجی یا سیاسی مفاہیم کے تازہ کارانہ جمالیاتی اظہار کی طرف موڑ دیتی ہے۔ یہ بیچ کی کڑی نہ ہو تو اوپر جو ساختیے پیش کیے گئے تھے، ان سے رمزیہ اور استعاراتی سطح پر جو ہمہ گیر سماجی یا سیاسی، معنیاتی نظام پیدا ہوتا ہے وہ تخلیق ہی نہ کیا جا سکے۔ ذرا ان اشعار کو دیکھیے :

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی
سنتے تھے وہ آئیں گے سنتے تھے سحر ہوگی

کب جان لہو ہوگی، کب اشک گہر ہوگا
کس دن تری شنوائی اے دیدۂ تر ہوگی

واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قاتل ہے
اب شہر میں یاروں کی کس طرح بسر ہوگی

کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامتِ جانانہ
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خبر ہوگی

مطلع خالص عاشقانہ ہے، لیکن دوسرے شعر ہی سے غزل کی سماجی معنویت کی گرہیں کھلنے لگتی ہیں۔ یہ کون 'دیدۂ تر' ہے جس کی شنوائی کی بات کی جارہی ہے یا یہ کس گھڑی کا انتظار ہے جب جان لہو ہوگی جب اشک گہر ہوگا۔ یا شاعر کیسے شہر کا ذکر رہا ہے جس میں واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قاتل ہے، ان علائم کے معنی کی جو تقلیب ہوئی ہے اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مقطع دیکھیے یہ کس قامت جانانہ کا ذکر ہے جس کی راہ دیکھی جا رہی ہے۔ یہ بات معمولی قاری بھی جانتا ہے کہ یہاں قامت جانانہ سے گوشت پوست کا محبوب مراد نہیں :

کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامتِ جانانہ
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خبر ہوگی

(۶)

اس شاعری کی جمالیاتی کشش اور لطف و اثر کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں اگرچہ 'قامت جانانہ' 'حشر' 'دیدۂ تر' وغیرہ علائم کے معنی کی تقلیب ہو جاتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ذہن و شعور یا دوسرے لفظوں میں ذوق سلیم، اس نوع کے رمزیہ اشعار کی لطافت سے صرف ایک معنیاتی سطح پر متاثر نہیں ہوتا۔ اگر ایسا سمجھا جاتا ہے تو یہ سادہ لوحی ہے۔ شاعری یا آرٹ سے لطف اندوزی کے

مراحل میں بہت سے نفسیاتی امور ابھی تک علوم انسانیہ کی زد میں نہیں آئے، تاہم اتنا معلوم ہے کہ ذہن وشعور معنیاتی طور پر کئی کئی سطحوں سے بیک وقت متاثر ہوتے ہیں۔ گویا قامتِ جانانہ، گوشت پوست کا محبوب بھی ہوسکتا ہے جو حُسن و جمال، رنگینی و رعنائی کا مرقع ہے اور ذہن وشعور میں ایک روشن نقطہ بن کر چمکتا ہے، نیز بیک وقت وطن وقوم کا یا آزادی وانقلاب کا وہ تصور بھی ہوسکتا ہے جو ولولہ انگیز ہے اور سنگین حالات کا مقابلہ کرنے کی بشارت دیتا ہے۔

فیض نے ایک جگہ کہا ہے/ہم نے سب شعر میں سنوارے تھے، ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے/ شعر میں سنوارنے کا عمل دراصل تقلیب کا عمل ہے۔ یہ تقلیب اعلیٰ شاعری کا بنیادی جوہر ہے/ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے/میں اشارہ دراصل گفتگو سے زیادہ ساعت کی طرف ہے، جو ذہنی تخلیقی عمل کی پہلی سیڑھی ہے۔ لیکن فیض کی شاعری میں بات صرف اتنی نہیں کہ خطاب محبوب کی جانب سے ہو یا وطن وقوم کی جانب سے، اور فن کی سطح پر اس کی شعری تقلیب ہوئی ہو، بلکہ یہ خطاب فن کار کی جانب سے بھی ہے، بنام محبوب اور بنام وطن یا انسان ـــــ اصل خوبی یہی ہے کہ یہ دونوں معنیاتی سطحیں ایک تخلیقی وحدت میں ڈھل جاتی ہیں۔ اور ذہن وشعور کو ایک ساتھ مل کر سرشار کرتی ہیں۔ فیض کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہ ہے کہ ان کے یہاں عاشقانہ سطح محض عاشقانہ سطح نہیں اور انقلابی سطح محض انقلابی سطح نہیں۔ فیض کی تمام شاہ کار نظموں یا غزلوں میں یہ امتیاز موجود ہے :

تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام

نہ گنواؤ ناوک نیم کش، دل ریزہ ریزہ گنوا دیا
جو بچے ہیں سنگ سمیٹ لو تن داغ داغ لٹا دیا

قطع نظر ان نہایت عمدہ غزلوں کے اس سلسلے کی بہترین نظم ''نثار میں تری گلیوں کے'' ہے۔ اس کا سماجی سیاسی احساس اس کے عنوان ہی سے ظاہر ہے، لیکن دیکھیے کہ وطنی وقومی احساس کو فیض کس طرح عاشقانہ اظہار عطا کرتے ہیں، اور عام فرسودہ عاشقانہ علائم کو کس طرح سماجی سیاسی درد سے سرشار کر کے ایک ہمہ گیر جمالیاتی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ بات دیکھنے سے زیادہ محسوس کرنے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس جمالیاتی سرشاری کی اکا دکا مثالیں فیض کے معاصرین کے یہاں بھی مل جاتی ہیں، لیکن یہ تقلیب کسی دوسرے کے یہاں اتنے بڑے پیمانے پر، اتنے ترفع اور جمالیاتی رچاؤ کے ساتھ رونما نہیں ہوئی جیسی کہ فیض کے یہاں ہوئی ہے۔ فیض کے یہاں یہ تخلیقی تقلیب دوطرفہ ہے۔ غور طلب ہے کہ دونوں طرف اس کی آمد ورفت کس آسانی اور سہولت سے جاری رہتی ہے، گویا

یہ فیض کے شعری عمل کی وحدت کا ناگزیر حصہ ہے :

نثار میں تری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے
نظر چُرا کے چلے، جسم وجاں بچا کے چلے

ہے اہلِ دل کے لیے اب یہ نظمِ بست وکشاد
کہ سنگ وخشت مقید ہیں اور سگ آزاد

جسم وجاں، اہل جنوں، اہل ہوس، منصف، سب کلاسیکی روایت کے گھسے پٹے الفاظ ہیں، لیکن فیض نے انھیں کی مدد سے نئی شعری فضا خلق کی ہے، اور کیسے اچھوتے پیرایے میں اپنی بات کہی ہے :

یونہی ہمیشہ اُلجھتی رہی ہے ظلم سے خلق
نہ اُن کی رسم نئی ہے نہ اپنی ریت نئی
یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول
نہ اُن کی ہار نئی ہے، نہ اپنی جیت نئی

اسی سبب سے فلک کا گلہ نہیں کرتے
ترے فراق میں ہم دل بُرا نہیں کرتے

مخاطب کی شانِ محبوبی تو پہلے بند ہی سے ظاہر ہے، لیکن تیسرے بند تک پہنچتے پہنچتے یہ تصور اور بھی نکھر کے سامنے آتا ہے۔ اس کے بعد آگ میں پھول کھلانا، یا ان کی ہار اور اپنی جیت کی بشارت دنیا، فلک کا گلہ نہ کرنا، یا فراقِ یار میں دل بُرا نہ کرنا اسی جمالیاتی رچاؤ کی توسیعی شکلیں ہیں۔ فیض اپنے فنی رچاؤ اور جمالیاتی احساس کے معاملے میں غیر معمولی طور پر حساس تھے۔ فن ان کے نزدیک ایک مسلسل کوشش تھی۔ دستِ صبا کے دیباچے میں غالب کے اس خیال سے کہ جو آنکھ قطرے میں دجلہ نہیں دیکھ سکتی، دیدۂ بینا نہیں، بچوں کا کھیل ہے، بحث کرتے ہوئے فیض نے فن کے بارے میں لکھا ہے ۔۔۔ طالبِ فن کے مجاہدے کا نروان نہیں۔ فن ایک دائمی کوشش ہے، ایک مستقل کاوش ۔۔۔ فیض کے یہاں فن کو ایک دائمی کوشش کے طور پر برتنے کا تخلیقی رویہ خاصا نمایاں ہے تبھی تو ان کے یہاں وہ رچاؤ اور کوشش پیدا ہو سکی جو دلوں کو مسحور کرتی ہے۔

(۷)

آخر میں یہ سوال اٹھانا بھی بہت ضروری ہے کہ یہ شاعری چونکہ تاریخ کی ایک لہر کے ساتھ پیدا

ہوئی ہے، اور اس کے معنیاتی نظام کی سماجی سیاسی جہت یقیناً اپنے عصر سے نظریاتی غذا حاصل کرتی ہے تو کیا یہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ''وقتیا'' سکتی ہے۔ یعنی Dated ہو سکتی ہے۔ ہنگامی شاعری کے بارے میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا اثر بڑی حد تک زائل ہو جاتا ہے۔ وطنی قومی شاعری کا ایک حصہ طاق نسیاں کی نذر اس لیے ہو جاتا ہے کہ وقت کی دیمک رفتہ رفتہ اسے چاٹ لیتی ہے۔ شاعری اور آرٹ میں ہر وہ چیز جو صرف تاریخی شعور یا صرف سماجی معنی یا محض موضوع کے زور پر پروان چڑھتی ہے، یا زندہ رہنے کا دعویٰ کرتی ہے، اور فن پارے میں اپنا کوئی تخلیقی جوہر نہیں ہوتا تو وہ وقت کے ساتھ ساتھ کالعدم قرار پاتی ہے۔ البتہ اگر فن کار نے اپنے درجۂ کمال سے اس میں کوئی جمالیاتی شان پیدا کر دی ہے، یا دوسرے لفظوں میں خونِ جگر کی آمیزش کی ہے، اپنے فنی اخلاص پر کچھ ایسی مہر لگا دی ہے جو لطف و اثر کا سامان رکھتی ہے، تو ایسا فن پارہ زندہ رہنے کا امکان رکھتا ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔ شامِ شہرِ یاراں میں، جو آخری دور کا کلام ہے، پانچ شعر کی ایک مختصر سی غزل ہے، ملاقاتوں کے بعد، برساتوں کے بعد، فیض نے اسے نظمیہ عنوان دیا ہے ''ڈھاکہ سے واپسی پر'' اس عنوان کی بدولت اس غزل کا تاریخی تناظر ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ اگر یہ عنوان نہ ہوتا تو مطلع خاص تغزل کا رنگ لیے ہوئے تھا، لیکن عنوان قائم ہو جانے کی وجہ سے تمام اشعار تاریخ کے محور پر سانس لینے لگتے ہیں۔ دوسرے شعر میں، 'بے داغ سبزے کی بہار'، اور 'خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد' سے درد کی لہر واضح ہو جاتی ہے :

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی ملاقاتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی مداراتوں کے بعد
کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار
خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد
تھے بہت بے درد لمحے ختمِ دردِ عشق کے
تھیں بہت بے مہر صبحیں مہرباں راتوں کے بعد

دل تو چاہا پر شکستِ دل نے مہلت ہی نہ دی
کچھ گلے شکوے بھی کر لیتے مناجاتوں کے بعد
ان سے جو کہنے گئے تھے جان صدقہ کیجیے
ان کہی ہی رہ گئی وہ بات سب باتوں کے بعد

مہرباں راتیں، بے مہر صبحیں، شکستِ دل، گلے شکوے، جان صدقہ کرنا، اور اصل بات کا ان کہا رہ جانا، کون کہہ سکتا ہے یہ سب اظہارات شدید جمالیاتی رچاؤ نہیں رکھتے۔ ظاہر ہے کہ فیض نے ایک خالص تاریخی سانحے کو جذبات کاری سے انتہائی ارفع اور ہمہ گیر جمالیاتی احساس میں ڈھال دیا ہے۔ فیض کے یہاں تاریخی شعور، یا سماجی احساس، یا انقلابی فکر، کوئی محدود اور وقتی چیز نہیں، بلکہ یہ جمالیاتی اظہار کی راہ پا کر ایک عام انسانی آفاقی کیفیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

فیض کی فکر انقلابی ہے، لیکن ان کا شعری آہنگ انقلابی نہیں۔ وہ اس معنی میں باغی شاعر نہیں کہ وہ رجز خوانی نہیں کرتے، ان کے فن میں سخن سنجی اور نرم آہنگ نغمہ خوانی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وہ اس درجہ کمال کے شاعر ہیں جہاں 'برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائیست' شعری ایمان کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا لہجہ غنائی ہے۔ ان کا دل دردِ محبت سے چور ہے۔ ان کا شعری وجود ایک روشن الاؤ کی طرح ہے جس میں دھیمی دھیمی آگ جل رہی ہے۔ اس کے سوز دروں میں سب ہنگامی آلائشیں پگھل جاتی ہیں، اور جمالیاتی حسن کاری کی آنچ سے تپ کر تخلیقی جوہر تابندہ و روشن ہو اٹھتا ہے۔ فیض کی اہمیت اس میں ہے کہ انھوں نے جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر پر قربان نہیں کیا۔ اور اس کے برعکس بھی صحیح ہے یعنی فیض نے انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس پر قربان نہیں کیا۔ فیض نے اپنے تخلیقی احساس سے ایسی شعری وحدت کی تخلیق کی جس کی حسن کاری، لطافت اور دل آویزی تو احساسِ جاں کی دین ہے، لیکن جس کی دردمندی اور دل آسائی سماجی احساس سے آئی ہے۔ انھیں سب عناصر نے مل کر فیض کی شاعری میں وہ کیفیت پیدا کی ہے جسے قوتِ شفا کہتے ہیں۔ فیض کی شاعری کا نقش دلوں پر گہرا ہے۔ اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا کچھ حصہ دھندلا جائے گا، تاہم اس کا ایک حصہ ایسا ہے جس کی تابندگی کم نہیں ہوگی، بلکہ اس کا امکان ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا نقش اور روشن ہوتا جائے گا :

ہم سہل طلب کون سے فرہاد تھے لیکن
اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے

(کراچی کے پاک و ہند فیض احمد فیض مذاکرہ میں مئی ۱۹۸۵ء میں پڑھا گیا)

گوپی چند نارنگ

گیان چند جین کی متنازعہ کتاب

اور میرا موقف

اُردو مشترک تہذیب اور ہندو مسلم ارتباط کی ترجمان ہے

مَیں فرقہ واریت کو سب سے بڑی لعنت سمجھتا ہوں اور اگر کسی چیز کی اپنے وجود کی پوری شدت سے مذمت کرتا ہوں تو وہ فرقہ واریت ہے، نیز اگر میں زندگی بھر کسی چیز کے خلاف نبرد آزما رہا ہوں تو وہ فرقہ واریت ہے۔ میں اپنی کتاب 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن وتہذیب' کے دیباچے میں واضح لفظوں میں لکھ چکا ہوں کہ میری ذہنی تربیت کا نقش اول جن محترم ہستیوں کے ہاتھوں اُٹھا ہے اُن میں ڈاکٹر سید عابد حسین، ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر تاراچند، پروفیسر محمد مجیب، پنڈت آنند نرائن ملا، پروفیسر آل احمد سرور اور پروفیسر خواجہ احمد فاروقی بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی شخص اگر آج زندہ ہوتا تو جس طرح گیان چند جین کی کتاب کو لے کر فرقہ وارانہ ہیجان انگیزی کی فضا پیدا کی جارہی ہے اُس پر نفرین بھیجتا جس طرح میں بھیج رہا ہوں۔ تنگ نظری کا جواب تنگ نظری یا نفرت کا جواب نفرت نہیں، اسی طرح فرقہ واریت کا جواب فرقہ واریت نہیں۔ فرقہ واریت کا جواب فقط معقولیت ہے یا رواداری یا محبت۔

زبان کو فرقہ واریت کا رنگ دینا غلط ہے

گیان چند جین نے اپنی کتاب 'ایک بھاشا: دو لکھاوٹ، دو ادب' میں ایک فرقے کو لے کر جو تالیف دہ باتیں لکھی ہیں وہ نہیں لکھنا چاہیے تھیں۔ انھوں نے ص iv پر میرے علاوہ پانچ اور لوگوں کا شکریہ ادا کیا ہے:

اظہارِ تشکر

مندرجہ ذیل اصحاب کا شکرگزار ہوں:

1 پروفیسر گوپی چند نارنگ، دہلی
2 جناب مشفق خواجہ، کراچی
3 ڈاکٹر جمیل جالبی، کراچی
4 جناب شمس الرحمٰن فاروقی، الٰہ آباد
5 ڈاکٹر ضیاء الدین انصاری، ڈائرکٹر، خدا بخش لائبریری، پٹنہ
6 ڈاکٹر محمد انورالدین، پروفیسر و صدر شعبۂ اردو، سنٹرل یونیورسٹی، حیدرآباد

اس کے بعد انھوں نے یہ لکھا ہے:

''یہ واضح کردوں کہ کتاب میں جو کچھ ہے اس کی پوری ذمہ داری مجھ پر اور صرف مجھ پر عاید ہوتی ہے۔ میری آرا کے لیے یہ لوگ نہیں میں خود پوری طرح ذمہ دار ہوں۔''

ظاہر ہے گیان چند جین نے وضاحت کردی کہ مصنف کی آرا کی ذمہ داری مصنف اور صرف مصنف پر عائد ہوتی ہے۔ چنانچہ اُن کی ذاتی نوعیت کی آرا سے میرے یا کسی دوسرے کے اتفاق کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ہم میں سے ہر شخص جس کے گیان چند جین سے مراسم رہے ہیں اچھی طرح جانتا ہے کہ زبان کو لے کر اُن کی اپنی ایک سوچ ہے وہ تیس چالیس سال سے لکھ رہے ہیں کہ ہندی، اردو، ہندستانی ایک زبان ہیں (ملاحظہ ہو گیان چند جین کا مضمون ''اردو، ہندی یا ہندستانی'' رسالہ علم و دانش، سری نگر، فروری مارچ 1973)۔ آغاز میں بیشک ہندی اردو ایک زبان تھیں لیکن اب یہ الگ الگ دو زبانیں ہیں۔ گیان چند جین کے ایک بھاشا والے تھیسس کو لے کر مخالفت بھی ہوتی رہی ہے۔ یہ بات تھوڑے بہت فرق سے کرسٹوفر کنگ نے بھی اپنی کتاب میں لکھی ہے جو آکسفورڈ یونیورسٹی پریس سے شائع ہوئی ہے، اور بہت سے دوسرے بھی برسوں سے کہتے آئے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر کمال احمد صدیقی کا موقف بھی لفظوں کے فرق کے ساتھ کم و بیش یہی ہے۔ جب بعض تبصروں میں ان دو حضرات پر سوال قائم کیے گئے تو انھوں نے پورے وثوق سے جواب دیا کہ ان کا جو Thesis ہے اس پر وہ قائم ہیں۔

یہ ایک اکیڈمک بحث ہے۔ گیان چند جین کو اپنے لسانی موقف کا حق ہے اُتنا ہی حق

دوسروں کو اس موقف سے اختلاف کرنے کا بھی ہے۔ مثال کے طور پر میں چالیس پینتالیس برس سے برابر لکھتا آیا ہوں کہ اردو ہندی اپنے ابتدائی سفر میں ایک زبان تھیں اور ہر چند کہ اردو اور ہندی میں چولی دامن کا ساتھ ہے لیکن اٹھارھویں صدی کے بعد اب یہ مستقل طور پر دو الگ الگ آزاد اور خودمختار زبانیں ہیں۔ مندرجہ بالا لسانی موقف زبان کی لسانی، صرفی اور نحوی ساخت پر قائم ہے۔ واضح رہے کہ اس میں مذہب کا کوئی شائبہ نہیں۔ افسوس یہ ہے کہ بیسویں صدی کی سیاست میں فرقہ واریت کا زہر اس حد تک سرایت کر گیا ہے کہ ہم نے نہ صرف ملکوں کا بٹوارا کیا بلکہ تہذیبوں اور زبانوں کو بھی مذہبی رنگ میں رنگنے کے درپے ہیں۔ جو غلطی گیان چند جین نے کی ہے، کیا وہی غلطی بعض دوسرے نہیں کر رہے؟ دیکھا جائے تو کلچر اور زبان کو مذہب کا رنگ دینے والی طاقتوں کو فاشسٹ کہا جاتا ہے اور اُن کی بجا طور پر مذمت کی جاتی ہے۔ غور طلب ہے کہ ہندوستان کی دو درجن زبانوں میں سے کسی دوسری زبان کے بارے میں کوئی ایسا سوال نہیں اٹھایا جاتا کہ ملیالم ہندوؤں کی زبان ہے کہ مسلمانوں کی۔ کنڑ یا بنگالی یا گجراتی یا تامل یا تیلگو ہندوؤں کی زبان ہے یا مسلمانوں کی، لیکن ہندی اور اردو کے لیے ہم نے خانے بنا رکھے ہیں اور ہمیں اس کا اندازہ ہی نہیں کہ ان زبانوں کو فرقہ وارانہ رنگ دے کر ہم خود کو غیر ارادی طور پر نفرت اور علاحدگی کی سیاست کے ہاتھ میں دے دیتے ہیں۔ افسوس ہے یہی اس کتاب کا مسئلہ ہے اور مزید افسوس یہ کہ یہی اس کتاب کے ردِعمل کے ساتھ بھی ہو رہا ہے۔ معقولیت کی بات یہ ہے کہ لسانی معاملوں کو فرقہ واریت کی عینک سے دیکھنا سراسر گمراہ کن اور غلط ہے۔

جو لوگ گیان چند جین کو ذاتی طور پر جانتے ہیں اُن کو معلوم ہے کہ وہ سیاسی شخص نہیں ہیں۔ نہ وہ سیاسی ذہن رکھتے ہیں۔ تعجب ہے کہ پھر ان کی فرقہ وارانہ رائے زنی کا جواز کیا ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ کہیں نہ کہیں کوئی اُن کو سخت چوٹ لگی ہے۔ اس کے وجوہ کیا ہیں اور ایسا کیوں ہوا کہ وہی شخص جس نے ہمیں 'اردو کی نثری داستانیں'، 'شمالی ہند میں اردو مثنوی' یا غالب کے کلام منسوخ کی شرح جیسی بڑی کتابیں دیں اور جنھیں ادبی تاریخ کبھی فراموش نہیں کر سکے گی، وہ شخص ایسے تکلیف دہ جملے لکھے۔ گیان چند جین کو اندازہ ہوگا کہ فرقہ واریت ہندوستان میں فقط ایک فرقہ کا مسئلہ نہیں، فرقہ واریت سب کا مسئلہ ہے۔ سب کو اس کا مقابلہ کرنا چاہیے، لیکن افسوس بجائے مقابلہ کرنے کے وہ خود اس رو میں بہہ گئے۔

انتساب کا قضیہ نامرضیہ

قطع نظر اس کے کہ میں استحقاق رکھتا ہوں یا نہیں، بعض کرم فرما اپنی کتابوں کا انتساب میرے نام کرتے رہتے ہیں۔ اردو میں چلن ہے کہ انتساب سے پہلے کوئی اجازت نہیں لی جاتی۔ حال ہی میں پاکستان کے مایۂ ناز غزل گو ظفر اقبال کی کلیات 'اب تک' کی دوسری جلد آئی ہے جس کا انتساب راقم الحروف کے نام ہے:

معشوقِ اُردو

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے نام

درمیانِ من و اُو رشتۂ موج است و کنار
دمبدم با من و ہر لحظہ گریزاں از من

گیان چند جین کی کتاب میں پورا ایک باب ''طریق تحقیق پر دوسری نظر'' (دیکھیے ص ۴۴ تا ۵۵) ہے جس میں انھوں نے اس بات کا کریڈٹ راقم الحروف کو دیا ہے کہ میں نے اپنی تحقیقی کتابوں (۱) 'ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' اور (۲) 'امیر خسرو کا ہندوی کلام' میں اردو کی لوک روایت کو کھوجنے کا کام سائنٹفک معروضی بنیادوں پر کیا ہے، اور اردو کی قدیم تاریخ کا وہ عوامی سرمایہ جس کو انتہاپسندانہ تحقیقی رویوں نے تقریباً گنوا دیا تھا راقم الحروف نے اس کی بازیافت کی جس کو وہ اردو کی جڑوں کے تحفظ کی وجہ سے تحقیق کی دوسری راہ کھولنے سے تعبیر کرتے ہیں۔ چنانچہ انھیں دو کتابوں کا ذکر انھوں نے انتساب میں کیا ہے۔ انتساب کی عبارت سے بعض کرم فرماؤں کو غلط فہمی ہوئی ہے اور شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے کہ اردو والے گوپی چند نارنگ کو اپنا 'ہمسر' تو کیا اپنے سے 'برتر' مانتے ہیں۔ واضح کردوں کہ میں 'ہمسر' یا 'برتر' کی بحث کو ہی نامناسب سمجھتا ہوں۔ کیونکہ میں نے اپنے ادبی کام کے بارے میں کبھی کوئی ادّعا کیا ہی نہیں۔ محقق ہونا تو دور رہا میں تو تنقید کا بھی دعویدار نہیں۔ البتہ 'امیر خسرو کا ہندوی کلام' کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کے جملے پڑھ کر مجھے تعجب ہوا کیونکہ اس کتاب کی تعریف وہ خود فرما چکے تھے۔ پہیلیوں کی ترتیب کے وقت ان سے مشورہ بھی کیا گیا تھا، اور دیباچہ میں اُن کے شکریے کے الفاظ بھی چھپے ہوئے موجود ہیں (دیکھیے میری کتاب کا دیباچہ، ص ۹)۔ اشپرنگر نے ''دس فصد'' لکھا ہے، دس پہیلیاں نہیں (دیکھیے ایضاً ص ۱۳۸)۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے کتاب کو گرانے کے

لیے دس پہیلیاں لکھا۔ پھر اشپرنگر بھی علم الغیب تو رکھتا نہیں تھا جو کچھ کہا گیا قیاس پر مبنی ہے۔ وہ صاف کہتا ہے اس کا امکان ہے۔ راقم الحروف نے بھی اسی بات کی تائید کی ہے۔ اشپرنگر کے بیان کو جس طرح مسخ کر کے پیش کیا گیا، حق پرستی اسے نہیں کہتے۔ صدیوں سے عوامی حافظے نے اس سرمائے کو امیر خسرو سے 'منسوب' کیا ہے، چنانچہ میں نے بھی 'منسوب' کہا ہے۔ اس سے زیادہ تعجب خیز یہ ہے کہ 'ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' یعنی دوسری کتاب کا شمس الرحمٰن فاروقی نے ذکر ہی گول کردیا جبکہ یہ وہ کتاب ہے جس کی تعریف میں موصوف رطب اللسان رہے ہیں۔

اشاعت کا مسئلہ

اشاعت کے معاملے کو بھی صاف کرنا ضروری ہے۔ گیان چند جین کی خواہش تھی کہ اُن کی کتاب ساہتیہ اکادمی سے شائع ہو لیکن انھیں اندازہ نہیں تھا کہ ساہتیہ اکادمی مختلف اسکیموں کے تحت کتابیں خود لکھواتی ہے اور غیر طلبیدہ کتاب یا مسودہ پر ساہتیہ اکادمی سرے سے غور ہی نہیں کرتی۔ چنانچہ کتاب واپس کردی گئی۔ کہا گیا کہ ایجوکیشنل والوں کو بھجوا دی جائے۔ قانون نے ہر شخص کو اظہار کی آزادی دی ہے۔ مجھے گیان چند جین کی رائے سے سو جگہ اختلاف ہوسکتا ہے لیکن کسی پر قدغن لگانے کا مجھے کوئی حق نہیں ہے۔ والٹیئر نے کہا تھا:

''I disapprove of what you say, but I will defend to the

death your right to say it''

یعنی مجھے تمھاری بات سے اختلاف ہے لیکن میں تمھارے اپنی بات کرنے کے حق کا ہمیشہ دفاع کرتا رہوں گا۔ یہ آزادیٔ اظہار کے بنیادی انسانی حق کا اولین اصول ہے۔ اس اصول کا احترام یقیناً شمس الرحمٰن فاروقی بھی کرتے ہوں گے۔ کتاب کی اشاعت مصنف اور ناشر کے بیچ کا معاملہ ہے۔ ایجوکیشنل والے اس سے پہلے بھی گیان چند جین کی کتابیں چھاپتے رہے ہیں۔ اس میں کسی کے توسط کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

اس سلسلے میں یہ بھی ذکر کیا گیا کہ جتنے ایوارڈ مجھ کو ملے ہیں اُتنے اردو میں کسی کو نہیں ملے اور شاید آئندہ بھی کسی کو نہ ملیں۔ کہنے والے کی فیاضی کا شکریہ ادا کرنا چاہیے حالانکہ صریحاً مبالغہ آرائی ہے۔ میں نے ہمیشہ کہا ہے کہ میری تو بساط ہی کیا، لیکن کوئی ایوارڈ محض آرائشی طور پر نہیں مل جاتا۔ فیصلہ کرنے والے خونِ جگر، کٹ منٹ اور ادبی ریاضت کو بھی دیکھتے ہیں۔ جو بھی ملا

ہے کسی نہ کسی کتاب کی بنا پر ملا ہے جو سعادت کی بات ہے۔ یقیناً اوروں کو بھی اعزاز ملے ہیں اور آئندہ بھی ملتے رہیں گے۔ لیکن خدا کا شکر ہے کہ اپنے کسی بھی ایوارڈ کی مبالغہ آمیز Citation کسی دوسرے کی آڑ میں مجھے خود نہیں لکھنا پڑی اور نہ ہی مجھے اس بات پر پردہ ڈالنے کی ضرورت پڑی ہے کہ چار جلدوں پر مبنی شرح نویسی کی کتاب کو

''Brilliant Piece of Original Thought''

کہوں! کسی کو تصدیق کرنا ہو تو یہ دستاویز ریکارڈ میں آج بھی موجود ہے اور دیکھی جاسکتی ہے۔ اڑتیس صفحے کی یہ دستاویز مبالغہ آمیز بیانات سے بھری ہوئی ہے۔

میرے خاص کرم فرما ایجوکیشنل والے ایک مدت سے گیان چند جین کے ناشر ہیں۔ اس سے پہلے بھی وہ اُن کی چار پانچ کتابیں شائع کر چکے ہیں۔ کتاب کا معاملہ مصنف اور ناشر کے بیچ ہوتا ہے کسی تیسرے کا اس میں دخل نہیں۔ لیکن اس کو لے کر میری کردارکشی کی جو سازش کی گئی۔ اس کے نمایاں کردار کم و بیش وہی 'نیک طینت' لوگ ہیں جو اپنے بغض و عناد کی وجہ سے ایک مدت سے مجھ پر کرم فرماتے رہے ہیں۔ اُن کے حق میں دعا ہی کی جاسکتی ہے۔ اُن کے اس رویے پر ماضی میں میں نے کبھی کسی ردِ عمل کا اظہار نہیں کیا۔ لیکن مجبوراً اب اگر نوکِ قلم پر چند جملے آجائیں تو معافی کا خواستگوار ہوں۔

اُن میں سے ایک صاحب وہ ہیں جنھوں نے منافقت میں پی ایچ ڈی کر رکھی ہے۔ تیس برس پہلے ان کی حیثیت فقط اتنی تھی کہ جب علی گڑھ سے دہلی آتے تو عمیق حنفی کا ہینڈ بیگ اُٹھا کر چلتے تھے۔ میری سادہ لوحی کہ جب میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تھا تو میں نے انھیں آنکھوں میں جگہ دی، سر ماتھے پر بٹھایا، سلیکشن کے وقت اُن کو ایڈوانس انکریمنٹ دینے پر اصرار کیا تو چیئرمین کمیٹی نے تنبیہہ کے انداز میں کہا کہ کیا آپ نے آل احمد سرور سے پوچھ لیا ہے کہ انھوں نے پانچ چھ برس تک اُن کو علی گڑھ میں مستقل کیوں نہیں کیا۔ مگر میں کہاں باز آنے والا تھا، چھ ماہ کے اندر اندر میں نے انھیں ریڈر بھی بنوا دیا۔ خودکردہ را چہ علاج؟ آج وہ ماشاء اللہ سے پروفیسر ہیں اور محسن کشی میں ڈی لٹ۔ محسن کشی کا پہلا مزہ میں نے جامعہ کے پریم چند صدی سمینار کے موقع پر چکھا جب موصوف عین سمینار کے وقت انتظار حسین کو لے کر غائب ہوگئے۔ قرۃ العین حیدر، خورشید الاسلام، آل احمد سرور، وارث علوی، باقر مہدی، شمس الرحمٰن فاروقی سب منتظر کہ مہمان خصوصی کہاں غائب ہے، جب محمود ہاشمی نے اطلاع دی کہ ان کو تو فلاں صاحب اپنے گھر میں لیے بیٹھے ہیں! روایت ہے کہ کسی نے حضرت علیؓ سے کہا کہ فلاں شخص آپ کی برائی

کررہا تھا، پوچھا کون شخص؟ جواب ملا فلاں شخص۔ دوبارہ تصدیق کی، پھر فرمایا مگر میں نے تو اس کے ساتھ کوئی نیکی نہیں کی۔ ایسی روایتوں سے عبرت حاصل کرنا چاہیے کہ انسان جس کے ساتھ نیکی کرے ساتھ ہی دعا کرے کہ اے خدا اس کے شر سے محفوظ رکھیو۔

دوسرے صاحب وہ ہیں جو آل انڈیا ریڈیو میں اسٹاف آرٹسٹ تھے اُن کو پروگرام ایگزیکیٹو بنانے میں ظفر پیامی اور یہ بندۂ عاجز پیش پیش تھے۔ انھوں نے دہلی یونیورسٹی شام کی کلاسوں سے ایم اے اردو بھی کیا تھا۔ اُس سے پہلے وہ ہمدرد دواخانہ میں پُڑیاں باندھا کرتے تھے اور ایک کان پر ہاتھ رکھ کر میرے خوابوں کا جہان گایا کرتے تھے۔ جدیدیت کے عروج کے زمانے میں جدید ذہن کے اجارہ دار بنے اور اب وہ بائیں بازو کے ایک کلچرل ونگ میں نیتا گیری فرماتے ہیں۔ اُن کے سلسلے میں میرا گناہ اتنا ہے کہ دس بارہ سال پہلے اُن کے مجموعۂ کلام پر ساہتیہ اکادمی کا ایوارڈ نہ مل سکا۔ طرفہ لطیفہ یہ ہے کہ جیوری کے اراکین شمس الرحمٰن فاروقی، محمد علوی اور قرۃ العین حیدر تھے، آخرالذکر علالت کے باعث نہیں آسکیں، ان کی جگہ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے محمد حنیف کیفی نے شرکت کی۔ ان تینوں حضرات نے جن میں سے دو مدیر موصوف کے خاص دوست ہیں۔ متفقہ طور پر موصوف کے کلام بلاغتِ نظام کو ایوارڈ کے قابل نہ سمجھا اور مظہر امام کے مجموعۂ کلام 'پچھلے موسم کا پھول' کو ایوارڈ کے لیے منتخب کیا۔ موصوف تب سے میری کردارکشی فرمایا کرتے ہیں۔ جدیدیت کا بازار ٹھنڈا پڑتے ہی موصوف بائیں بازو کے غالی نیتا بن گئے۔ موقع پرستی بھی تو آخر کوئی چیز ہے۔ موصوف خود تو سیاسی کارکن ہیں ہی دوسروں پر بھی سیاسی نوعیت کی چھینٹاکشی ان کا محبوب مشغلہ ہے۔ اُن کی کتاب کے وقت تو بندہ جیوری کا ممبر تک نہیں تھا لیکن خدا بھلا کرے کینہ پروری کا کہ وہ یہی سمجھتے ہیں کہ تمام فیصلے راقم الحروف ہی کرتا ہے۔ اگر کسی کو ایوارڈ نہ مل سکنے پر موردِ عتاب ہونا برحق ہے تو جن کو قرار واقعی مجھ ناچیز کی وجہ سے ایوارڈ دیا گیا اُس کی نیکی کو بھی برحق سمجھنا چاہیے۔ نام ایک ہو تو لکھوں یہاں تو پورا دفتر ہے۔

کچھ تضادات، کچھ مسائل، کچھ سوال

اس کتاب میں جہاں نجی نوعیت کی رائے زنی ہے وہاں کچھ تلخ حقائق بھی ہیں۔ انتظار حسین نے 'ڈان' کراچی میں تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اکیڈمک نوعیت کے یہ حقائق بعض سوال اٹھاتے ہیں جن پر غور کرنا ضروری ہے۔ اگر کسی بات سے اقلیتی طبقے کو تکلیف ہوتی ہے تو وہ غلط ہے۔ اور اگر کسی بات سے دوسروں کو تکلیف ہوتی ہے تو وہ بھی غلط ہے۔ کتاب میں ایک

نہیں متعدد اکیڈمک سوال ایسے ہیں جہاں مصنف نے اپنی بات کو پیش کرتے ہوئے مستند اور معتبر مآخذ سے حوالے اور اقتباس دیے ہیں۔ لیکن اکثر مبصرین نے ان حقائق کے بارے میں خاموشی اختیار کی ہے۔ ویسے یہ بھی حقیقت ہے کہ اکثر و بیشتر مبصرین نے کتاب کو غور سے پڑھا ہی نہیں۔ میں نہ تو ان مسائل کی تفصیل میں جاؤں گا نہ ہی ان پر کوئی تبصرہ کروں گا۔ مبادا کوئی یہ سمجھے کہ میں مصنف کی طرف داری کررہا ہوں۔ چاہیے یہ کہ کوئی دوسرا ان مسائل پر کھل کر لکھے اور اُن پر تبصرہ کرے۔ اور اگر واقعی مصنف غلط ہے تو اس کو غلط ثابت کیا جائے اور اگر غلط نہیں ہے تو اس کا اقرار کیا جائے۔ میں مختصراً اشارہ کردوں گا تا کہ دوسرے غور کریں اور خود فیصلہ کریں۔

(۱) مثال کے طور پر دو تین مختصر اقتباس دیکھیے :

''ہماری زبان کے پہلے صفحے پر یہ قول درج ہوتا تھا :

''اردو ہندو اور مسلمانوں کا نا قابلِ تقسیم ورثہ ہے جسے کسی طرح تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔''

(ص ۲۷٦)

''مولوی عبدالحق تقسیم سے پہلے یہ کہتے تھے کہ ''اردو خالص ہندوستان کی پیداوار ہے اور دونوں قوموں یعنی ہندو اور مسلمانوں کے لسانی، تہذیبی اور معاشرتی اتحاد کی بدولت وجود میں آئی۔''

تقسیم کے بعد اُن کا عندیہ یہ ہوگیا

''پاکستان کو نہ جناح نے بنایا نہ اقبال نے بلکہ اردو نے پاکستان کو بنایا۔ ہندوؤں اور مسلمانوں میں اختلاف کی اصلی وجہ اردو زبان تھی۔ سارا دو قومی نظریہ اور سارے ایسے اختلاف صرف اردو کی وجہ سے تھے، اس لیے پاکستان پر اردو کا بڑا احسان ہے۔''

اردو تحریک میں مولوی عبدالحق کی خدمات میں شبہ کرنا کفر کے برابر ہے لیکن اردو کے آغاز کے سلسلے میں ان کی تضاد بیانی کو دیکھ کر ان کے ... بارے میں سوچنا پڑتا ہے۔

غیر منقسم ہندوستان کی انجمن ترقی اردو میں ہاشمی فریدآبادی ایک اہم رکن تھے اور مولوی عبدالحق کے دست راست تھے۔ انھوں نے قومی زبان بابت یکم و ١٦ جولائی ١٩٦١ء میں ایک مضمون 'اردو زبان کی حقیقت' کے عنوان سے لکھا۔

''قومی زبان کا مسئلہ... بڑی ملی اور سیاسی اہمیت رکھتا ہے اور ادھر اس باب میں
عام طور پر تعلیم یافتہ طبقے میں ایسے خیالات پھیل گئے ہیں جو نہ صرف مضرت
رساں بلکہ غلط نظریات پر مبنی ہیں۔''

ان مضرت رساں نظریات میں سے ایک یہ ہے:

''اردو ہندو اور مسلمانوں کی مشترکہ زبان ہے، دونوں قوموں نے اسے بنایا اور
ہندوستان کے مختلف حصوں میں پھیلا دیا۔'' (ص ۳۴)

(ص ۲۶۵-۶۶)

یعنی اردو کے ہندوؤں اور مسلمانوں کی مشترکہ زبان ہونے کو غلط نظریہ کہا جا رہا ہے۔ پاکستانی مصنفین واضح طور پر اردو کو ''علاحدگی پسندی'' کی زبان کہہ رہے ہیں اور یہ بھی کہا جا رہا ہے کہ اردو نے تقسیم کرائی اور پاکستان بنوایا۔ ان بیانات پر اردو کے کسی ہندستانی ادیب نے کبھی اعتراض نہیں کیا کہ اردو کو بٹوارے کی سیاست سے جوڑ کر دیکھنا غلط ہے۔ ان میں سے اکثر کتابیں ہمارے نصابات میں شامل ہیں اور نصابات میں پڑھائی جاتی ہیں۔ لیکن اگر یہی بات ہندوستان کے کسی فاشسٹی کیمپ سے اردو کے بارے میں کہی جائے کہ اردو بٹوارے کی زبان ہے تو ہمیں تکلیف ہوتی ہے، ہونا بھی چاہیے کیونکہ اردو نہ تو بٹوارے کی زبان ہے اور نہ علاحدگی پسندی کی زبان۔ لیکن جب یہی باتیں پاکستانی مورخین لکھتے ہیں تو ہم صرف نظر کرتے ہیں۔ سوچنے کی بات ہے کہ ہمارے رویوں میں تضاد ہے کہ نہیں اور اگر ہے تو کیا اس کا احتساب ضروری نہیں؟ ہیجان پھیلانے والے مبصرین اس پر خاموش ہیں۔

(۲) گیان چند جین نے اردو داستانوں سے ایسے کئی اقتباسات پیش کیے ہیں جہاں ایک مذہب کی تذلیل کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر 'بوستان خیال' کا یہ اقتباس دیکھیں:

''زبانۂ آتش سے ایک دیو پیدا کیا۔ مارچ اس کا نام تھا جسے بت پرست

السیر کہتے ہیں۔ پھر اس کے پہلوئے چپ سے دیوی پیدا کی نام اس کا مارچہ تھا جس کو بت پرست پاربتی کہا کرتے ہیں۔ حق تعالی نے تمام کائنات السیر کے سپرد کی۔ اس کے دو بیٹے پیدا ہوئے نارائن چار ہاتھ والا، دوسرا برہما اس کے چار سر تھے۔ بت پرست کہتے ہیں کہ چار بید اسی کے چار منہ سے نکلے ہیں اور بہت دیو پیدا ہوئے۔ السیر ملعون نے اپنے فرزندوں میں سے کسی کو بہتر قوم کیا۔

... ایک دن السیر اپنی جورو پاربتی سے چوسر کھیل رہا تھا، ترسول بازی تھی، ہار گیا۔ پاربتی نے اس کا حربہ لے لیا۔ بھلا یہ غضب کہیں سنا ہے کہ ایسے کافر کو خدا سمجھیں جو قمار بازی کرتا ہے۔ ... جب پاربتی نے ترسول لیا السیر خفا ہو کے پہاڑ میں چلا گیا۔ ... ایک دیو تھا نارد۔ اس نے سب کو سکھایا کہ مہادیو کا ایک عضو مانگو اور اس کی پرستش کرو۔ اسی دم قطع کر کے حوالے کیا۔ پاربتی نے ایک مکان بنایا اسے وہاں رکھا۔ سب پوجنے لگے۔" (نور الانوار جلد ہفتم، ص ۲۱۳)

(ص ۲۰۳-۲۰۲)

اس میں بالخصوص شوجی اور پاروتی جی اور بالعموم ہندوؤں کے دیوی دیوتاؤں کی جو اہانت اور تذلیل کی گئی ہے کیا شمس الرحمٰن فاروقی اس کو جائز سمجھتے ہیں؟ اگر جائز نہیں سمجھتے تو انھوں نے مذمت کیوں نہیں کی؟

اہانت کسی بھی مذہب کی کی جائے نامناسب ہے لیکن کیا یہ سچائی نہیں کہ ایسے بیانات پر کبھی اعتراض نہیں کیا گیا، خاص طور سے اُن لوگوں کی طرف سے جو داستانوں پر نظر رکھتے ہیں اور جنھوں نے داستانوں پر کتابیں شائع کی ہیں؟

(۳) یہ بحث طلب مسئلہ ہے کہ اردو اور ہندی کی تفریق میں فورٹ ولیم کالج کا کتنا ہاتھ ہے۔ اکثر و بیشتر ہم تمام حقائق پر نظر رکھے بغیر ساری کی ساری ذمہ داری فورٹ ولیم کالج اور گلکرسٹ کے سر ڈال دیتے ہیں۔ بغیر یہ سوچے کہ زبانوں

اور بولیوں کی جڑیں عوام میں ہوتی ہیں، خواص فقط situations کا استحصال کرتے ہیں۔ اردو اور ہندی کے بارے میں گلکرسٹ کا جو بھی کردار رہا ہو اس کا محاکمہ کرنے کے لیے اس کا پورا بیان نظر میں رکھنا ضروری ہے :

> ''میرے دوست شمس الرحمٰن فاروقی اور ان کے ہم نوا الزام لگاتے ہیں کہ ڈاکٹر گلکرسٹ اور فورٹ ولیم کالج نے مذہبی بنیادوں پر اردو کے مقابلے میں ہندی کی تشکیل کی۔ مجھے اس سے بالکل اتفاق نہیں۔ الزام لگانے والے جب یہ کہتے ہیں کہ برج بھاشا اور کھڑی بولی ہندی میں نثر کا پتا نہ تھا، للّو لال کی 'پریم ساگر' ہندی نثر کی پہلی کتاب تھی تو مجھے ان کی ہمالیائی ناواقفیت پر عبرت ہوتی ہے۔ فورٹ ولیم کالج سے بہت پہلے برج بھاشا اور کھڑی بولی ہندی میں الگ الگ کئی صدیوں سے نثری کتابیں ملتی ہیں، ایک دو نہیں، دس دس سے اوپر۔ فاروقی صاحب نے فورٹ ولیم کالج کے گلکرسٹ کی ڈکشنری اور قواعد سے ایک نامکمل اقتباس نقل کیا ہے جس کے بموجب ہندوؤں اور مسلمانوں کو نثر کے دو الگ الگ اسلوب پسند تھے۔ معلوم نہیں کیوں فاروقی صاحب نے اسی پر قناعت کرلی اور پورے بیان کی تلاش نہ کی۔ شاید اس ناقص بیان سے ان کا مقصد پورا ہوگیا کہ گلکرسٹ نے ایک زبان کو دو میں بانٹ دیا کیونکہ وہ ان کی رائے میں اردو دشمن تھا۔ افسوس ہے انھوں نے گلکرسٹ کا پورا بیان تلاش نہ کیا جس میں اس نے ایک تیسرے اسلوب کا ذکر کیا ہے جو خود اس کا پسندیدہ ہے۔ وہ تیسرا اسلوب تقریباً اردو اسلوب جیسا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ گلکرسٹ نے ہندوؤں کے اسلوب کو ناپسندیدہ کہا ہے۔''

(ص ۱۷-۱۶)

اگر گیان چند کا بیان غلط ہے یا گلکرسٹ کا اقتباس غلط ہے تو اس کی تردید کرنا چاہیے جبکہ تبصرے اس مسئلے پر خاموش ہیں۔

(۴) گاندھی جی کو لے کر اردو میں بعض غلط فہمیاں عمداً پھیلائی گئی ہیں۔ گیان چند جین نے مشفق خواجہ اور کراچی کے بعض اردو ادیبوں کی مدد سے بعض چونکا دینے والے حقائق کو پیش کیا ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ بعض فرقہ پرست عناصر نے بابائے اردو کو بھڑکانے کے لیے

گاندھی جی کے خلاف باقاعدہ سازش کی تھی۔ گیان چند جین کا یہ مضمون 'شب خون' میں شائع ہوچکا ہے اور 'شب خون' کے یادگاری انتخاب میں بھی شامل ہے۔ اگر گیان چند جین کی یہ تحقیق غلط ہے تو اس کی تردید ہونا چاہیے اور اگر صحیح ہے تو اس کے مضمرات پر گفتگو ہونا چاہیے کہ سازش کرنے والے کس حد تک جاسکتے ہیں اور سچائی کو مسخ کرکے عوام و خواص کو کس طرح گمراہ کرسکتے ہیں۔ یہ اقتباس دیکھیے:

> ''کوئی باور کرسکتا ہے کہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، فرمان فتح پوری اور معین الدین عقیل صاحبان کو معلوم نہ ہوگا کہ قرآن کے حروف والا قول جعل پر مبنی ہے گاندھی سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ مشفق خواجہ سے بھی پہلے ڈاکٹر جمیل جالبی نے مجھے فون پر بتایا تھا کہ یہ حرکت حکیم اسرار کریوی کی تھی۔ سب کچھ جانتے ہوئے بھی فرمان فتح پوری اور عقیل صاحبان گاندھی جی کے خلاف اب بھی جس جذبے سے لکھتے رہتے ہیں کیا وہ اس پر نادم نہیں۔''

(ص۲۳۹)

سوائے ایک کے تمام مبصرین اس انکشاف پر خاموش ہیں۔

(5) کالی داس کے شاہکار 'ابھگیان شاکنتلم' کے اختر حسین رائے پوری کے ترجمے کی بحث صفحہ ۲۰۵ سے ۲۱۱ تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس ترجمے میں اصل سنسکرت کتاب کی تہذیبی اور معاشرتی فضا کا جس طرح سے خون کیا گیا ہے گیان چند جین نے اس کی متعدد مثالیں پیش کی ہیں۔ تپودن کے تپسوی اور رشی کنیائیں وہ زبان استعمال کرتی ہیں جو ریختی کے مماثل ہے۔ اور تو اور رشی کرداروں کی اولادوں کا عقیقہ بھی کرا دیا ہے اور راجا دشینت کو فاتحہ خوانی کی آرزو کرتے بھی دکھایا ہے۔ ویدوں کے زمانے کے معاشرتی اور تہذیبی رویے ترجمے میں کس حد تک بدلے جاسکتے ہیں یہ ایک اکیڈمک بحث ہے۔ ساجد رشید نے اپنے اداریے میں لکھا ہے:

> ''جین صاحب نے اختر حسین رائے پوری کے شکنتلا کے ترجمے کو اصل تخلیق کی حقیقی روح کو نظرانداز کیے جانے پر مایوس کن قرار دیا ہے تو فاروقی کو اس میں بھی جین کی نیت مشکوک معلوم ہوتی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ شکنتلا کا یہ ترجمہ انتہائی مضحکہ خیز ہے۔ ''شکنتلا کا کہنا، اللہ مجھے

بچاؤ، للہ اٹھو، امی جان، ابا جان، باندی کے لیے مغلانی یکیہ شالہ کے لیے قربان گاہ راجہ دشینت کا یہ کہنا دشینت کے بعد کون فاتحہ پڑھے گا۔"
یہ چند مثالیں میں نے جین کی کتاب سے اختر حسین رائے پوری کے ترجمے کے بچکانہ پن کو ظاہر کرنے کے لیے نقل کی ہیں۔ اب ذرا تصور کیجیے کہ طلسم ہوش ربا کا کوئی ہندی ترجمہ ہو اور اس میں پتا شری، بھراتا شری، ماتا شری جیسے تخاطب ہوں اور عمرو عیار یہ کہے کہ میری موت کے بعد میری چتا کو کون اگنی دے گا؟ یا ہے شری رام مجھے بچاؤ۔ میں سمجھتا ہوں اس طرح کے ترجمے پر سخت اعتراض فاروقی ہی کریں گے۔ ... اگر اس پر جین اعتراض کرتے ہیں تو فاروقی حیرت انگیز طور پر شکنتلا کے اس احمقانہ ترجمے کا دفاع کرنے پر اتر آتے ہیں اور جین کے اعتراضات کو "پروفیسر موصوف کی مسلمان دشمنی" لکھنے میں انھیں ذرا بھی عار محسوس نہیں ہوتا ہے"

(نیا ورق، شمارہ ۲۴، ص ۱۲)

یاد رہے کہ شکنتلا کی کتھا مہابھارت کا حصہ ہے یہ آدی کال کی کہانی ہے اور شکنتلا جس بیٹے کو جنم دیتی ہے روایت ہے کہ اسی سے قدیم ہندوستان کا نام بھارت ورش پڑا۔ سوائے مدیر 'نیا ورق' کے باقی تمام تبصرے اکیڈمک مسائل پر خاموش ہیں۔

اوپر فقط اشارے کیے گئے ہیں۔ ان مسائل پر میرا مزید کچھ کہنا مناسب نہیں۔ اور بھی ایسے متعدد اکیڈمک مسائل ہیں جو کتاب میں اٹھائے گئے ہیں۔ میری درخواست ہے کہ دوسرے ان پر غور کریں اور رائے دیں۔ توہین یا اہانت کسی کی بھی ہو غلط ہے۔ سچائی کے بارے میں اگر ہمارا رویہ یک طرفہ ہے تو ہم اسی غلطی ارتکاب کر رہے ہیں جس کی ہم تردید کرنا چاہتے ہیں۔

اُردو کے بارے میں میرا موقف

اردو کے بارے میں پچاس برس سے میرا جو موقف رہا ہے اُس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ تاہم اس اعادہ کی ضرورت ہے کہ اردو کے بارے میں جو لوگ فاشسٹی ذہن رکھتے ہیں اور علاحدگی پسندی کی بات کرتے ہیں، میرا موقف ان کے برعکس یا ان کا الٹ ہے۔ میں ہمیشہ اردو کے اتحاد پسندانہ، روادارانہ اور سیکولر کردار پر زور دیتا رہا ہوں۔ یہ آج کی بات نہیں، تقریباً

پچاس برس سے میں اپنے مضامین، تقریروں اور تصانیف میں جن بنیادی باتوں پر اصرار کرتا رہا ہوں ان کا لب لباب یہ ہے:

(1) اردو اور ہندی دونوں میں چولی دامن کا ساتھ ہے ان کی بنیاد کھڑی بولی پر ہے لیکن اپنے اپنے ادبی ارتقا کے بعد اب یہ دو آزاد، خود مختار اور مستقل طور پر دو الگ الگ زبانیں ہیں

(2) اردو ہندوؤں اور مسلمانوں کے ارتباط و اختلاط کی وجہ سے صدیوں کے تاریخی عمل سے وجود میں آئی۔ یہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان اشتراک کی نشانی ہے۔

(3) اردو گنگا جمنی تہذیب یا مشترک ہندستانی تہذیب کی انتہائی موثر ترجمان ہے۔

(4) جمالیاتی حسن کاری کے اعتبار سے اردو ہندستانی زبانوں کا تاج محل ہے۔

(5) ہندوستان میں اردو کا تحفظ اس کے اپنے رسم الخط کے ساتھ ہونا چاہیے، کیونکہ رسم الخط کو تبدیل کرنے کا مشورہ زبان کی شخصیت کے قتل کے مترادف ہے۔

مَیں کسی سیاسی پارٹی کا رکن نہیں

غور طلب ہے کہ جس شخص کا ایجنڈا وہ ہے جو اوپر بیان کیا گیا ہے یا جس نے اردو کے گنگا جمنی، سیکولر اور مشترک تہذیبی کردار کو ثابت کرنے کے لیے 'ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'، 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن وتہذیب' اور 'ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری' جیسی کتابیں لکھی ہوں، جس نے گجرات کے فسادات اور ولی کے مزار کے منہدم کیے جانے کے خلاف باقاعدہ احتجاج کیا ہو، ولی پر نہ صرف کل ہند سمینار کرایا ہو بلکہ باقاعدہ کتاب بھی شائع کی ہو، نیز ہندستانی زبانوں کے ادیبوں نے گجرات کے سلسلے میں جو مہم شروع کی تھی، اُس میں جو شخص فقط قدمے سخنے ہی نہیں بلکہ درمے بھی شامل رہا ہو، جس نے بھنڈارکر ریسرچ انسٹی ٹیوٹ پر شیوسینا کے کارکنوں کے حملے اور پریم چند کے ناول 'نرملا' کے نصابات سے خارج کیے جانے پر نہ صرف Protest کیا ہو بلکہ ساہتیہ اکادمی سے ریزولیوشن کا بھی محرک رہا ہو، یا جو برابر زبان وقلم سے نیز مضامین اور کتابوں کے ذریعہ برسوں سے مذہبی اور تہذیبی فاشزم کے خلاف نبرد آزما رہا ہو، کیا ایسا شخص کسی غیر سیکولر یا تنگ نظر سیاسی پارٹی کا ہمدرد ہوسکتا ہے؟ شاید میرے بعض کرم فرماؤں کو سیاسی گالی دینے کا بھی سلیقہ نہیں۔ انھیں کوئی نہ کوئی گالی تو دینی ہی ہے اور آج کل جو گالی چلتی ہے وہ بی جے پی کا لیبل ہے۔ جذبات بھڑکانے کے لیے یہ آسان ترین نسخہ ہے۔ سرکاریں تو آتی جاتی رہیں گی تو کیا ادیب اپنا کام بھی کرنا چھوڑ دے؟ یہ بھی تو یاد رہنا چاہیے کہ

اٹل بہاری واجپائی جب بس یاترا پر واگہہ گئے تھے تو اُس ڈیلی گیشن میں جاوید اختر بھی تھے۔

مزے کی بات ہے کہ سازش کرنے والوں کو اپنی آنکھ کا شہتیر بھی نظر نہیں آتا۔ جب کردارکشی ہی مقصد ہو تو ثبوت کی بھی کیا ضرورت ہے۔ چشم عیب بیں کے لیے تو ہنر بھی عیب ہے۔ جہاں سچائی آسانی سے دیکھی جاسکتی ہے وہاں نظر میں ہوتے ہوئے بھی نظرانداز کردی جاتی ہے۔ سب کو معلوم ہے کہ الٰہ آباد میں الیکشن کے وقت اردو والوں کے نام سے بی جے پی امیدوار کے حق میں جو پمفلٹ بانٹے گئے تھے وہ دو صاحبان کی جانب سے تھے۔ اول ڈاکٹر جعفر رضا جن کی سرپرستی شمس الرحمٰن فاروقی کیا کرتے تھے، دوسرے ڈاکٹر خلیق انجم جو کل ہند انجمن ترقی اردو کے جنرل سکریٹری ہیں۔ اگر کوئی تصدیق کرنا چاہے تو اس پمفلٹ کی کاپی ایک صاحب کے پاس موجود ہے۔ اور بھی کچھ کردار ہیں۔ الیکشن کے زمانے میں میرے پاس بھی کچھ لوگ تشریف لائے کہ اس اپیل پر دستخط کردیجیے۔ میں نے نگاہ ڈالی، وِدیا نواس مشر، ایل ایم سنگھوی، سونل مان سنگھ، کیسے کیسے جید دانشوروں، ادیبوں اور کلاکاروں کے دستخط تھے لیکن میں نے معذرت کرکی کہ یہ میرا منصب نہیں۔ میں نے یوں بھی کسی الیکشن میں کسی نیتا کے لیے کبھی دستخط نہیں کیے۔ ساہتیہ اکادمی کے صدر کے لیے یہ تو اور بھی نامناسب ہے۔ میری صاف گوئی کا کسی نے بُرا بھی نہیں مانا۔

خدا کا شکر ہے کہ اب تو Right to Information Act کے تحت وزارتوں کی فائل بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ کوئی بھی تصدیق کرسکتا ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی وائس چیئرمین شپ کے لیے میرے نام کی پہلی تحریک جناب اندرکمار گجرال نے کی تھی۔ انھوں نے جب وہ وزیراعظم تھے میرے لیے نیشنل پروفیسرشپ کی تجویز بھی کی تھی اور اپنے ہاتھ سے نوٹ لکھا تھا۔ اس کی اطلاع خود انھوں نے مجھے دی تھی اور اگلے دن سکریٹری ایجوکیشن ڈاکٹر ایئر نے مجھے مبارکباد بھی دی لیکن کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے، گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو۔ ابھی نوٹیفکیشن ہونا باقی تھا کہ سرکار گرگئی اور ایس آر بومئی کی جگہ مرلی منوہر جوشی براجمان ہوگئے۔ ایسا اعزاز جس کا مشاہرہ لاکھ دو لاکھ سالانہ تاحیات تھا اردو والے کو دینا کیسے گوارا کرتے، البتہ اعزازی عہدے سے کسی کا کچھ نہیں جاتا خصوصاً جب کوئی دوسرا سامنے تھا ہی نہیں۔ طرفہ لطیفہ یہ بھی ہے کہ ماضی میں جب جب میرا نام پیش ہوا، خدا بھلا کرے ووٹ بینک کی سیاست کا، قرعہ فال ایسے لوگوں کے نام نکلا جن کی کل قابلیت یہ تھی وہ اردو میں اپنے دستخط کرسکتے تھے اور ان کو قومی اردو کونسل برائے فروغ اردو زبان کا وائس چیئرمین بنایا گیا!

مَیں سرے سے سیاسی شخص ہی نہیں

تعجب اس وقت ہوا جب اس بے بنیاد اور بیہودہ پروپیگنڈے سے ساجد رشید جیسا شخص بھی متاثر نظر آیا۔ بغیر میری خدمات اور میرے کام کو دیکھے انھوں نے میرے راشٹر پتی ایوارڈ کو بی جے پی کے کھاتے میں ڈال دیا۔ جب جذباتی ہوا ایسی باندھ دی جائے تو سچائی جاننے کی ضرورت بھی کیا ہے۔ اتنا ہی سوچ لیتے کہ 1990 میں سرکار وی پی سنگھ کی تھی کہ نہیں؟ اور تو اور یہ بھی فراموش کردیا کہ 2003 میں جب پدم بھوشن ملا تو یہ ناچیز ساہتیہ اکادمی کا صدر منتخب ہو چکا تھا۔ مجھ سے پہلے یو آر انت مورتی صدر تھے، اُن کو بھی پدم بھوشن ملا تھا۔ پہلی بار ڈاکٹر شنکر دیال شرما اور دوسری بار ڈاکٹر عبدالکلام کے ہاتھوں مجھے اعزاز ملا۔ مجھے کوئی شکایت نہیں کہ اردو والے اپنے ہی آدمی کے کام پر خاک ڈالنے میں پیش پیش رہتے ہیں۔ مقامِ عبرت ہے کہ انسان شب و روز محنت کرے، خونِ جگر تھوکے، جان سے جائے لیکن دیکھے تو یہ دیکھے کہ کون نیتا آرہا ہے کون جارہا ہے، تفو بر تو اے چرخِ گرداں تفو!

اسی لیے ادیبوں کی صفوں میں نیتا گیری کرنے والوں پر میں لعنت بھیجتا ہوں۔ میں نے زندگی بھر ہمیشہ اپنے کام سے کام رکھا اور ادیب کے لیے سیاسی وردی پہننے یا اِس دھڑے یا اُس دھڑے میں شامل ہونے کو ضروری نہیں سمجھا۔ بیشک آئیڈیالوجی کی اہمیت اپنی جگہ پر ہے، میں سوشلسٹوں سے زیادہ سوشلسٹ اور سیکولر سمجھے جانے والوں سے زیادہ سیکولر ہوں، نو مارکسیت اور نئی ادبی تھیوری پر اردو میں جتنا راقم الحروف نے لکھا ہے کسی دوسرے نے نہیں لکھا۔ میری ترجیح اوّل میرا ادبی کام ہے اور میں اسی میں مگن رہتا ہوں۔ شاید یہ سب کہنے کی ضرورت نہ پڑتی لیکن جب کردارکشی اور غلط فہمی حد سے گزرنے لگے تو اس کا سدِّ باب بھی ضروری ہے۔ وہ لوگ جو کردارکشی کی نیت سے مجھے اس پارٹی یا اس پارٹی کا طرفدار بتا کر دل ہی دل میں خوش ہو لیتے ہیں، ان کو میرے اس تحریری بیان سے خاصا صدمہ ہوگا کہ کسی پولیٹیکل پارٹی سے میرا کسی طرح کا کوئی تعلق نہیں ہے۔

ختم کلام: انتساب سے میرا نام حذف کردیں

یہ حقیقت ہے کہ فرقہ وارانہ مباحث سے میں نے اپنے قلم کو کبھی آلودہ نہیں کیا۔ یہ چند الفاظ بھی میں نے انتہائی تکلیف سے لکھے ہیں۔ میں جس اردو کا پرستار ہوں وہ تنگ نظری، منافرت اور

ہر طرح کی علاحدگی پسندی سے کوسوں دور ہے۔ وہ گنگا جمنی تہذیب، اتحاد پسندی اور رواداری کی زبان ہے۔ افسوس ہے کہ لوگ اس سے دور ہٹتے جارہے ہیں۔ تعجب ہے کہ کیا اردو زبان جو ہماری صدیوں کی کمائی ہے اور جس کے مشترکہ تہذیبی تصور پر ہم ناز کرتے ہیں کیا وہ اتنی معمولی زبان ہے کہ ایک فردِ واحد کے نجی نوعیت کے تکلیف دہ جملے اُس کی سیکولر اور مشترک روایات کو مسمار کردیں گے۔ کیا ہم نے ایک فردِ واحد کو جو شدید طور پر علیل ہے اور جسمانی طور پر معذور ہو چکا ہے وہ حیثیت بخش دی ہے کہ وہ ہمیں ہیجان انگیزی میں مبتلا کردے۔ کیا ہم اُس کو اتنا طاقت ور سمجھتے ہیں کہ اُس کے چند ذاتی نوعیت کے جملوں سے ہم پر جھلاہٹ طاری ہوجائے اور ہم اپنا ذہنی توازن کھو دیں۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ وہ شخص بھی اردو کا ایک غیرمسلم ادیب تھا جس نے کہا تھا "میں اپنا مذہب چھوڑ سکتا ہوں اردو زبان نہیں" (پنڈت آنند نرائن ملا) فقط اکیلے کسی ایک کے کہہ دینے سے اردو علاحدگی پسندی کی زبان نہیں ہوجائے گی۔ میری سب سے درخواست ہے کہ اردو کی تہذیبی وسیع المشربی اور رواداری ہمیں معقولیت کی جو راہ دکھاتی ہے اُس کا دامن ہم ہاتھ سے نہ چھوڑیں۔ نفرت کا جواب نفرت یا فرقہ واریت کا جواب فرقہ واریت سے دینا اصولاً مناسب نہیں۔ کوئی طبقہ تمام و کمال بُرا نہیں ہوتا۔ ہر مذہب میں فاشسٹ عناصر ہیں ہندوؤں میں بھی مسلمانوں میں بھی، لیکن ہر مذہب میں اکثریت دوسروں کا احترام کرنے والے سیکولر اور روادار لوگوں کی ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ اگر گیان چند جین کے دل میں کوئی چھپا ہوا درد ہے یا ان کی کوئی چوٹ ہے جس سے انھیں اذیت پہنچی ہے تو اُس کو بے نقاب کریں تاکہ اُس کا مداوا کیا جاسکے۔

آخری بات یہ کہ کسی انتساب کے ہونے یا نہ ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ڈاکٹر بیدار بخت کا کہنا ہے کہ تحقیق کی دوسری سائنٹفک معروضی راہ کھولنے پر کتاب میں پورا باب ہے اور بجاطور پر کریڈٹ دیا ہے، انتساب کی عبارت میں اس کا ذکر ہونا چاہیے تھا۔ بہرحال بصورت موجودہ چونکہ انتساب کی زبان سے کچھ لوگوں کو تکلیف پہنچی ہے، اس لیے میری مصنف اور ناشر دونوں سے درخواست ہے کہ انتساب سے میرا نام حذف کردیں کیونکہ اپنا مسلک تو میر کا یہ شعر ہے:

مت رنجہ کر کسی کو کہ اپنے تو اعتقاد
دل ڈھائے کر جو کعبہ بنایا تو کیا ہوا

گوپی چند نارنگ

مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں

'EVERYTHING IS POLITICAL, EVEN PHILOSOPHY AND PHILOSOPHIES. IN THE REALM OF CULTURE AND OF THOUGHT EACH PRODUCTION EXISTS NOT ONLY TO EARN A PLACE FOR ITSELF BUT TO DISPLACE, WIN OUT OVER, OTHERS'

ANTONIO GRAMSCI

مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے، اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں، البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جب کہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورتِ حال ہے، یعنی جدید معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی وثقافتی قضایا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں : Post-Modern Condition 'مابعد جدید حالت' لیکن 'پس ساختیاتی حالت' نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعدِ جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے ہے۔ تاہم ایسا نہیں ہے کہ مابعد جدیدیت کو تھیوری دینے یا نظریانے کی کوشش نہ کی گئی ہو۔ ایسی کچھ کوششیں ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے۔ بعض مفکرین نے مابعد جدید صورتِ حال اور تھیوری دونوں سے بحث کی ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے۔ یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو نئی ذہنی فضا بننا

شروع ہوئی تھی، اس کا بھرپور اظہار لاکاں، آلتھیوسے، فوکو، بارتھ، دریدا، دے لیوز اور گواتری اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین اس تبدیلی کے پہلے نقیب ہیں، یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات میں اور مابعد جدیدیت میں حد فاصل قائم نہیں کی جا سکتی۔ چنانچہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعد جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔

جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے، اسی طرح مابعد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں ہی پرکھا اور جانا جا سکتا ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا معاملہ ذرا الگ ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت بہت کچھ 'ترقی پسندی' کے ردِعمل کے طور پر آئی جب کہ مغرب میں جدیدیت Enlightenment Project 'روشن خیالی پروجیکٹ' کا حصہ تھی اور مارکسیت اور ہیومنزم سے الگ نہیں تھی۔ مغرب میں جدیدیت کا زمانہ پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کا ہے۔ جب کہ ہمارے یہاں اس کا زمانہ ۱۹٦۰ء کے بعد کی دو ڈھائی دہائیوں کا ہے۔ مغرب کا 'روشن خیالی پروجیکٹ' انسان کی تاریخی اور سائنسی ترقی کے خواب سے عبارت تھا۔ لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد یہ خواب پاش پاش ہو گیا۔ انسان نے تاریخی اور سائنسی ڈسکورس سے جو توقعات وابستہ کی تھیں، اس نے اتنے مسائل حل نہیں کیے، جتنے پیدا کر دیے۔ چنانچہ بعد کے دور کو 'گمشدگی' یا 'بدعقیدگی' کا دور کہا جاتا ہے۔ سب سے اہم مسئلہ تو وہی تھا جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے کہ صدیوں سے چلا آرہا شعور انسانی کا تصور بے دخل ہو گیا، دوسرے لفظوں میں جو تصور عقلیت پسند تحریکوں اور ہر طرح کی آئیڈیولوجی کی جان تھا، اس کی بنیادیں ہل گئیں۔ مظہریاتی وجودیت نے اتنی گنجائش تو بہر حال رکھی تھی کہ انسان اگر خود آگہی سے متصف ہے اور اپنے فیصلے کے حق کا استعمال کرتا ہے تو اپنے تشخص کو پالینے پر قادر ہے، لیکن بعد کے فلسفیوں نے یہ ڈوری بھی کاٹ دی۔ ان کی رو سے شعور انسانی ایک مفروضہ محض ہے جسے بوجوہ مان لیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ نہ صرف یہ کہ سائنسی ترقی سے انسانی مسرت کا خواب پورا نہیں ہوا، بلکہ برقیاتی اور تکنیکی تبدیلیوں سے معاشرہ دیکھتے ہی دیکھتے میڈیا سوسائٹی یا 'تماشا سوسائٹی' Spectacle Society میں بدل گیا اور نئے تجارتی طور طریقوں نے صارفیت Consumerism کی ایسی شکلوں کو پیدا کر دیا جن کا تصور بھی پہلے نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اسی طرح کمپیوٹر ذہن نے علم کی نوعیت اور ضرورت کو بدل کر رکھ دیا اور علم کی ذخیرہ اندوزی اور بازیافت کے یکسر نئے مسائل پیدا کر دیے۔ ان جملہ تبدیلیوں اور نئی کلچرل فضا کا اگر کوئی اصطلاح احاطہ کر سکتی ہے تو وہ 'مابعد جدیدیت' ہی ہے۔

جہاں تک 'مابعدِ جدیدیت' بطور اصطلاح کے آغاز کا تعلق ہے، چارلس جینکس نے اپنی کتاب:

CHARLES JENCKS,

WHAT IS POST-MODERNISM? (LONDON 1989)

میں لکھا ہے کہ غالباً Post-Modernism کو سب سے پہلے مشہور مورخ آرنلڈ ٹائن بی نے اپنی شہرہ آفاق کتاب 'اے سٹڈی آف ہسٹری' میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔ یہ کتاب ۱۹۴۷ء میں شائع ہوئی لیکن نو برس پہلے ۱۹۳۸ء میں لکھی جا چکی تھی۔

فنون لطیفہ میں 'مابعد جدیدیت' کی اصطلاح سب سے پہلے آرٹ تھیوری میں رائج ہوئی، عمرانیات اور ادبیات میں اس کا چلن بعد کو ہوا۔ لیز لی فیڈلر کے یہاں مابعدِ جدیدیت کا ذکر ۱۹۶۵ء سے ملتا ہے جب کہ ادبیات کا مشہور حوالہ احب حسن کی کتاب ہے:

IHAB HASSAN,

THE DISMEMBERMENT OF ORPHEUS :

TOWARDS A POST-MODERN LITERATURE (1976)

تقریباً اسی زمانے میں فرانس میں اس اصطلاح کا زیادہ چلن ہوا اور ڈینیل بل، بودریلا اور لیوتار نے 'مابعد جدیدیت' سے بطور تھیوری بحث کرنا شروع کیا۔ لیوتار کی کتاب:

JEAN-FRANCOIS LYOTARD,

THE POSTMODERN CONDITION: A REPORT ON

KNOWLEDGE (MANCHESTER 1984)

مابعد جدیدیت پر بنیادی حوالے کا درجہ رکھتی ہے۔ گی آنی وٹی موکی

LA SOCIETA TRANSPARENTE

عمرانیاتی جہات سے بحث کرتی ہے۔ لیوتار کا زیادہ تر مکالمہ جید جدلیاتی فلسفی جرگن ہابر ماس سے رہا ہے:

J. HABERMAS, MODERNITY VERSUS

POSTMODERNITY' NEW GERMAN CRITIQUE 22,

1981

R. RORTY, 'HABERMAS AND LYOTARD ON POSTMODERNITY' PRAXIS INTERNATIONAL 4, 1, 1984

ہار بر ماس اور لیوتار کے علاوہ فرانسیسی نظریہ ساز دے لیوز اور گواتری، نیز امریکی مفکر فریڈرک جیمی سن نے بھی مابعد جدید صورت حال سے اپنی اپنی تھیوری میں بالوضاحت بحث کی ہے جس کا ذکر آگے آئے گا۔

مزید یہ کہ مدن سروپ نے اپنی کتاب :

MADAN SARUP,

AN INTRODUCTORY GUIDE TO POST-STRUCTURALISM AND POSTMODERNISM

(ATHENS, GEORGIA 1989)

میں آخری باب مابعد جدیدیت پر وقف کیا ہے۔ اگرچہ مدن سروپ کا بنیادی مسئلہ مارکسزم کا دفاع ہے تاہم فرانسیسی مفکرین کے افکار کا اس نے بالتفصیل جائزہ لیا ہے۔ ادھر اس موضوع پر لیوتار کی ایک اور کتاب بھی آئی ہے:

JEAN-FRANCOIS LYOTARD,

THE POSTMODERN EXPLAINED TO CHILDREN,

Trn. by

DON BARRY et al (TURNAROUND 1992)

اس میں لیوتار نے اپنی تھیوری کو سادہ زبان میں خطوط کی صورت میں لکھا ہے۔

گلبرٹ ادیر نے مابعد جدید کلچر سے بحث کی ہے۔ ادھر مابعد جدیدیت کی بحث Cultural Studies کے طور پر بھی جاری ہے۔ ٹیری ایگلٹن نے ایک حالیہ مضمون میں اس موضوع سے بحث کی ہے۔ ہندوستان میں شائع ہونے والی تحریروں میں نوئل سلی ون دوسروں سے بہتر ہے۔ اختصار کی خاطر ہم نے یہاں زیادہ تر لیوتار، ہابرماس، دے لیوز اور گواتری، فریڈرک جیمی سن، سروپ اور نوئل سلی ون سے سروکار رکھا ہے :

HUTCHEON, LINDA,

POETICS OF POSTMODERNISM (ROUTLEDGE 1985)

GILBERT ADAIR,

THE POST-MODERNIST ALWAYS RINGS TWICE

(FOURTH ESTATE 1992)

BEN AGGER, CULTURAL STUDIES AS CRITICAL THEORY

(FALMER 1992)

STEVEN CONNOR, THEORY AND CULTURAL VALUE

(BLACKWELL 1992)

NOEL O' SULLIVAN, 'THE PHILOSOPHY OF POST-MODERN'

I.I.C. QUARTERLY, 1992

برقیاتی ذہن : علم کا نیا طور

'DATA BANKS ARE THE ENCYCLOPAEDIA OF TOMORROW; THEY ARE 'NATURE ' FOR POSTMODERN MEN AND WOMEN'

LYOTARD

دوسری جنگ عظیم کے بعد بنیادی تبدیلیاں اس تیزی سے رونما ہوئی ہیں کہ دیکھتے ہی دیکھتے معاشرے، کیا سے کیا ہوگئے ہیں۔ تکنالوجی اور ٹیلی مواصلات کا انقلاب اس نوعیت کا ہے کہ آج پوری دنیا 'میڈیا سوسائٹی' میں بدل گئی ہے۔ دور دراز کے معاشرے، جہاں پہلے تبدیلیاں دیر میں پہنچا کرتی تھیں یا نہیں پہنچتی تھیں، یا جو معاشرے 'محفوظ' سمجھے جاتے تھے، اب وہ بھی 'غیر محفوظ' ہیں اور اس انقلاب کی زد میں آچکے ہیں۔ لیوتار نے اپنی کتاب The Postmodern Condition میں ان تمام تبدیلیوں اور

ان کے اثرات سے بحث کی ہے، اس کا کہنا ہے کہ سب سے بڑی تبدیلی علم کی نوعیت میں آئی ہے۔ کمپیوٹر معاشرے میں علم (Knowledge) کی نوعیت یکسر بدل گئی ہے۔ مابعد جدید سماج کے خصائص سے بحث کرتے ہوئے لیوتار تین امور پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے:

(۱) پچھلے چالیس برسوں میں سائنس اور ٹکنالوجی میں سب سے زیادہ عمل دخل زبان اور زبان کے نظریوں کا ہے، کمپیوٹر، برقیاتی ذہن کے لیے زبان وضع کرنا، اس زبان کے ذریعے معلومات کو جمع کرنے اور پانے کا طور، مختلف کاموں کے لیے الگ الگ پروگرام وضع کرنا اور ان کی صنعتی پیداوار، مصنوعی مشینی زبان اور مشینی ترجمہ، معلومات کی ذخیرہ اندوزی اور برقیاتی معلوماتی بنکوں کا قیام، اور تمام دوسری سرگرمیوں میں زبان کا کردار مرکزی ہے۔

(۲) برقیاتی ٹکنالوجی کے اس انقلاب سے علم کی نوعیت میں جو تبدیلی آئی ہے اس سے علم اب اپنا جواز آپ نہیں رہا، بلکہ علم پوری طرح کمرشیل قوتوں کے زیر سایہ آ گیا ہے۔ علم اب شخصیت کا جز نہیں بلکہ منڈی کا مال ہے جسے خریدا اور بیچا جا سکتا ہے۔ پہلے علم کو حاصل کرنے کے لیے زندگیاں کھپائی جاتی تھیں۔ اب علم منڈی کے مال کے ساتھ Mass Scale پر پیدا ہو رہا ہے اور صابون اور ٹوتھ پیسٹ کی طرح بکاؤ موجود ہے۔ جب چاہیں اسے خرید سکتے ہیں۔ علم اب حاکم نہیں محکوم ہے۔ علم کی تصغیریت (Miniaturisation) کے بعد اس کا کمرشیل استحصال روزمرہ زندگی کا معمول بن گیا ہے۔

(۳) جیسے جیسے معاشرے مابعدِ جدید دور میں داخل ہوتے جائیں گے، علم کا وہ حصہ جو برقیاتی ذہن کو ہضم نہیں کرایا جا سکے گا یا جس کی برقیاتی تحلیل نہ ہو سکے گی وہ پچھڑ جائے گا اور ماضی کے طاق پر دھرا رہ جائے گا۔ علم جو پہلے ذہنِ انسانی کو جلا دینے یا شخصیت کو سنوارنے نکھارنے کے لیے حاصل کیا جاتا تھا، اب فقط اس لیے پیدا کیا جائے گا کہ منڈی کی معیشت میں اس سے منافع اندوزی کی جا سکے یا اس کو طاقت کے ہتھیار کے طور پر برتا جا سکے۔

علم بطور پیداواری طاقت

'KNOWLEDGE IS NOT NEUTRAL OR OBJECTIVE;
KNOWLEDGE IS A PRODUCT OF POWER RELATIONS'

FOUCAULT

پچھلی کچھ دہائیوں سے کمپیوٹرزائیدہ علم ایک پیداواری طاقت(Force of Production) کی حیثیت اختیار کرنے لگا ہے۔اس کا ایک واضح اثر کام کرنے والے طبقے پر پڑ رہا ہے۔ترقی یافتہ ملکوں میں فیکٹری اور کارخانہ مزدوروں کی تعداد کم ہونے لگی ہے اور سفید کالر کارکنوں اور پیشہ ور تکنیکی کارکنوں کی تعداد میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے۔لیوتار کا کہنا ہے کہ آئندہ بین ملکی طاقت کے کھیل میں کمپیوٹرزائیدہ علم کا بڑا حصہ ہوگا اور ممکن ہے کہ قوموں اور ملکوں کی آئندہ رقابتیں اور دشمنیاں برقیاتی علم کے ذخیروں پر قادر ہونے کے لیے ہوں گی، یعنی علم گیری، ملک گیری کی طرح عالمی سطح پر ہوس کا درجہ اختیار کر لے گی۔ لیوتار یہ بھی پیشین گوئی کرتا ہے کہ ہر شے کا مدار چونکہ ٹکنالوجی پر ہوگا اس لیے ترقی یافتہ اور ترقی پذیر معاشروں کے درمیان فاصلہ گھٹے گا نہیں بلکہ اور بڑھے گا۔زیادہ اہم یہ ہے کہ طاقت اور علم ایک ہی حصے کے دو رخ ہوں گے۔لیوتار وٹگنسٹائین کی 'لسانی چالوں' (Linguistic Games) کے حوالے سے کہتا ہے کہ علم کی ہر چال طاقت کی ایک وضع کی حامل ہوگی۔ویسے دیکھا جائے تو ہم پہلے ہی عام گفتگو میں جنگ کی اصطلاحوں کا استعمال کرتے ہیں، مثلاً (دلیل سے) حملہ کیا جاتا ہے، دھاوا بولا جاتا ہے، غنیم کو پسپا کیا جاتا ہے، منہ کی کھانا، چت کرنا، دانت کھٹے کرنا، چھکے چھڑا دینا، منہ دکھانے کے قابل نہ رکھنا وغیرہ روزمرہ کے اظہاریے ہیں۔بقول لیوتار کمپیوٹر معاشرے میں:

TO SPEAK IS TO FIGHT

یعنی ''بولنا لڑائی لڑنا ہے'' عام اصول ہوگا۔آئندہ لڑائیاں کمپیوٹر زبان کی چالوں سے لڑی جائیں گی۔کس منزل پر کون سی چال کارگر ہوگی، اس کا فیصلہ ذہن انسانی نہیں، کمپیوٹر کرے گا۔

سائنسی علم اور بیانیہ

لیوتار اسی پر اکتفا نہیں کرتا، وہ علم کی دو قسمیں بیان کرتا ہے۔ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو 'بیانیہ' (Narrative) اس کا کہنا ہے کہ سائنسی علم اور 'بیانیہ' میں تضاد و کش مکش کا رشتہ ہے اور یہ کش مکش ہمیشہ سے رہی ہے۔'بیانیہ' سے لیوتار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متھ، دیومالا، اساطیر اور قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔اسی میں وہ فلسفے کی روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔لیوتار کا کہنا ہے کہ 'بیانیہ' ہی سے معاشرتی کوائف و روابط، نیک و بد، صحیح و غلط کی پہچان اور ثقافتی رویوں کے معیار طے ہوتے ہیں۔ 'بیانیہ' نہ صرف کسی بھی معاشرے میں انسانی رشتوں کے نظم و ربط کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ فطرت اور ماحول سے انسان کے روابط کا بھی مظہر ہوتا ہے۔کسی بھی معاشرے میں حسن، حق اور خیر کے معیار اسی سے

طے ہوتے ہیں، اور عوامی دانش وحکمت بھی اسی سرچشمے کی دین ہیں۔ مختصر یہ کہ کسی بھی ثقافت میں معاشرتی کوائف وضوابط اور معاشرتی رویوں کی تشکیل وتہذیب جس سرچشمۂ فیضان سے ہوتی ہے وہ 'بیانیہ' ہی ہے۔

لیوتار اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ باوجود سائنس اور ٹکنالوجی کی یلغار کے 'بیانیہ' کا وجود ضروری ہے۔ یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔ دونوں کے علم کے اپنے اپنے طور، اور وٹگنسٹائین کی اصطلاح میں اپنی اپنی 'لسانی چالیں' ہیں۔ سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے، 'بیانیہ' میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔ سائنسی روایت، بیانیہ پر ہمیشہ معترض رہتی ہے، وہ 'بیانیہ' کو نیم وحشی، نیم مہذب، قدامت پسند، پس ماندہ، توہم پرست، ظلمت شعار، جہالت شعار، مملوکیت پسند وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کر سکتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے 'بیانیہ' کے وجود کی ضرورت ہے۔ کیا صحیح ہے اور کیا غلط ہے، اس کی تصدیق کے لیے 'بیانیہ' کا تناظر اور اس کا حوالہ ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'بیانیہ' ہی وہ کسوٹی ہے جس پر سائنسی روایت کی صحت اور عدم صحت پرکھی جاتی ہے، حالاں کہ سائنسی علم کی رو سے بیانیہ سرے سے علم ہی نہیں۔ یوں گویا سائنسی علم میں 'بیانیہ' کا وجود خود بخود شامل ہو جاتا ہے۔ عالمی فکری روایتوں کو لیوتار Meta-Narrative یعنی 'مہابیانیہ' کہتا ہے۔

روشن خیالی پروجیکٹ : خواب اور شکستِ خواب

THE CONTROVERSY ABOUT MODERNISM AND POSTMODERNISM COULD BE SEEN IN THE CONTEXT OF IDEOLOGY STRUGGLE. THE PROJECT OF MODERNITY IS ONE WITH THAT OF THE ENLIGHTENMENT. AND MARXISM IS A CHILD OF ENLIGHTENMENT. BUT THE POSTMODRNISTS DECLARE THAT PROGRESS IS MYTH'

MADAN SARUP

مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا سوال یہ ہے:

'کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہوگیا ہے؟' اکثر مفکرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ جو 'کلچرل موڈرن ازم' کا حصہ تھا ہمیشہ کے لیے دم توڑ چکا یا اس میں کچھ جان باقی ہے؟ یہ پروجیکٹ اٹھارہویں صدی کے فلاسفہ کی امید پرور اور حوصلہ مندانہ فکر سے یادگار چلا آتا تھا جنہوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا، اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالادستی سے، اور ادب و آرٹ کی خودمختاری سے۔ توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہوجانے سے ذات اور کائنات کا عرفان بڑھے گا، عدل و انصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن و اماں کا دور دورہ ہوگا، اور انسان مسلسل ترقی کرتا جائے گا۔

لیکن روشن خیالی پروجیکٹ کے خوابوں کی تعبیر جو سامنے آئی ہے وہ نہ صرف حوصلہ افزا نہیں بلکہ مایوس کن ہے۔ عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدیدکاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے وہ اس کا الٹ ہے جو سوچا گیا تھا۔ بظاہر آسائشوں اور ساز و سامان سے بھرپور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہہ ہوچکی ہے۔ فوری نتائج، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس، حاوی محرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے کمرشل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم ہوگئی ہے۔ چنانچہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفی سب تاریخی ترقی کے سابقہ تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بے شک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط کمیتی اعتبار سے، کیفیتی اعتبار سے نہیں۔ کیفیتی اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی تھی، افسوس کہ وہ پوری نہیں ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دوچار ہوچکا ہے۔

لیوتار کی تھیوری کی سیاسی جہت وہی ہے جو پس ساختیاتی مفکرین کی ہے۔ لیوتار کے نزدیک تاریخ کے بڑے رزمیے یا متھ دو ہیں۔ اول انسان کی آزادی و حریت کا خواب اور دوسرے علوم انسانی کی کلی وحدت کا خواب۔ ان کو وہ 'مہابیانیہ' بھی کہتا ہے۔ پہلا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے عملی سیاسی ہے جس کا آغاز انقلاب فرانس سے ہوا۔ اس کو وہ Narrative of Emancipation کہتا ہے۔ دوسرا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے فکری ہے اور اس کا آغاز ہیگل کی جرمن روایت سے ہوا۔ اس کا کہنا ہے کہ اصلاً یہ دونوں مہابیانیہ آمرانہ ہیں اور انسان کی آزادی چھیننے کے لیے کوشاں رہے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ انسان ان فریب خوردگیوں کے خلاف نبردآزما رہا ہے۔ سٹالن ازم کی متھ یا مہابیانیہ یہی تھا کہ انسان سوشلزم کی طرف گامزن ہے۔ لیوتار تنبیہ کرتا ہے کہ مابعد جدیدیت میں کسی نوع کے مہابیانیہ کی کوئی

گنجائش نہیں۔ مہابیانیہ خواہ فکری ہو یا سیاسی، 'مہابیانیہ' کا اعتبار جاتا رہا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں سائنسی اور ہائی ٹکنالوجی کی ساری توجہ ایسی ایجادات پر ہے جن کی نوعیت مقصود (end) کی نہیں بلکہ ذرائع (means) کی ہے۔ مستقبل کی فریب خوردگیوں کے لیے آج کے انسان کے پاس وقت نہیں۔

جیسا کہ وضاحت کی گئی جدید (ماڈرن) کی پہچان انسانی ترقی کے مہابیانیہ سے جڑی ہوئی تھی۔ یہ طلسم اب شکست ہو چکا ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی مہابیانیہ میں یقین نہیں رکھتی، ہیگل ہو کہ مارکس، مابعد جدید ذہن سب کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ مہابیانیہ یعنی بڑی فلسفیانہ روایتوں کا اعتبار جاتا رہا۔ فوکو جیسے مفکرین کلیت پسند فکر کے اس لیے مخالف ہیں کہ یہ استعماریت اور امپیریلزم کی بدترین شکلوں کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ جدید کاری کے تمام مہابیانیہ (Grands Recits) مثلاً صداقتِ مطلق کی جدلیات، انسان کی آزادی وحریت، غیر طبقاتی سماج، ترقی وخوشحالی اور امن ومسرت کا خوش کن خواب، سب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مارکسی مہابیانیہ متعدد مہابیانیوں میں سے ایک تھا اور غالباً سب سے اہم اور سب سے زیادہ خوش کن۔ قطع نظر اس سے کہ مابعد جدیدیت میں مارکس کی کشادہ تعبیروں پر زور ہے اور کشادہ مارکسیت وتاریخیت کی بعض شکلوں سے مکالمہ جاری ہے، لیکن اس بات کی مخالفت ہے کہ مارکسیت ایک یک رنگ اور وحدانی سماج چاہتی ہے اور ایسا فقط جبر وتشدد سے ممکن ہے۔ نئے مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعد جدید سماج یک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہو سکتا۔ آج کا سماج بوقلموں، غیر وحدانی، رنگارنگ، تکثیری اور مختلف الاوضاع (Heterogeneous) سماج ہے۔ یہ وجود میں آچکا ہے اور باقی رہے گا۔

لیکن کلیت پسند جدلیاتی مفکر جرگن ہابر ماس اس خیال سے اختلاف کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ زندگی چوں کہ انتشار کی زد میں آچکی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ علمی، اخلاقی اور سیاسی ڈسکورس ایک دوسرے کے قریب آئیں اور ان میں اشتراکِ عمل پیدا ہو۔ ہابر ماس تفرق زدہ معاشرے کے مقابلے میں ہم خیال معاشرے (Consensus Community) کی تجویز پیش کرتا ہے۔ وہ فوکو جیسے مفکرین کو نو قدامت پسند کہتا ہے، اور ان کے مقابلے پر 'کلچرل جدید کاری' پروجیکٹ کا ہم نوا ہے۔ لیکن لیوتار اور نئے مفکرین ہابر ماس سے اختلاف کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پہلے کے 'مہابیانیہ' ختم ہو چکے ہیں اور ان کی جگہ لینے والا کوئی نہیں۔ سائنس، آرٹ، اخلاقیات سب کی زبانیں الگ الگ ہیں، سماج میں کیا ہو رہا ہے، اس کا کوئی کلی ادراک ممکن نہیں، اس لیے کہ کوئی 'وحدانی مہالسان' باقی نہیں جو آج کے انتشار آشنا،

بوقلموں اور کثیر المرکز سماج کی سمت و رفتار کا احاطہ کر سکے۔ غرضیکہ نئے مفکرین یہ تاثر دیتے ہیں کہ بڑے بیانیے نہیں رہے، جو کچھ ہیں چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں۔ یہ چھوٹے بیانیہ اجتماعی کے مقابلے پر شخصی، عالمی کے مقابلے پر مقامی، اور کلیت کے مقابلے پر خصوصیت کے حامل ہیں۔ نئے مفکرین کا خیال ہے کہ 'چھوٹے بیانیہ' ادب اور آرٹ کی آزادی اور تخلیقیت کے بہتر ضامن ہیں۔

مہابیانیہ کی گم شدگی اور اجتماعی لاشعور

'THE WORLD COMES TO US IN THE SHAPE OF STORIES. IT IS HARD TO THINK OF THE WORLD AS IT WOULD EXIST OUTSIDE NARRATIVE. ANYTHING WE TRY TO SUBSTITUTE FOR A STORY IS, ON CLOSER EXAMINATION, LIKELY TO BE ANOTHER SORT OF STORY; IT IS A FORM OUR PERCEPTION IMPOSES ON THE RAW FLUX OF REALITY'.

FREDRIC JAMESON

فریڈرک جیمی سن کو اس بات سے اتفاق نہیں کہ مہابیانیہ ختم ہو گیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مہابیانیہ ختم نہیں ہو سکتا، مہابیانیہ کی گمشدگی کا مطلب ہے کہ مہابیانیہ زیر زمین چلا گیا ہے، اور جب بھی کوئی ایسی چیز جو ہمارے وجود کا حصہ رہ چکی ہو، زیر زمین چلی جاتی ہے تو وہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن جاتی ہے اور فکر و عمل کو برابر متاثر کرتی رہتی ہے۔ جیمی سن اس دبے ہوئے مہابیانیہ کو 'سیاسی لاشعور' کا نام دیتا ہے۔ اس کی مشہور کتاب کا نام بھی یہی ہے:

THE POLITICAL UNCONSCIOUS:
NARRATIVE AS A SOCIALLY SYMBOLIC ACT
(LONDON 1981)

جیمی سن کا خیال ہے کہ بیانیہ اتنا ادبی فارم نہیں جتنا یہ ایک علمیاتی زمرہ یا ساخت ہے۔ زندگی کی

حقیقت ہم تک اسی زمرے میں ڈھل کر پہنچی ہے یعنی ہم دنیا کو بیانیہ ہی کے ذریعے جانتے ہیں۔ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ دنیا کا کوئی تصور بیانیہ سے ہٹ کر بھی ممکن ہے۔ کہانی کو کسی چیز سے بدل کر دیکھیے، غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بھی ایک طرح کی کہانی ہے۔ دوسرے یہ کہ بیانیہ میں سامنے کے معنی اور دبے ہوئے معنی میں فرق کرنا ضروری ہے، اس لیے کہ بیانیہ بیک وقت حقیقت کو پیش بھی کرتا ہے اور حقیقت کو گوارا بھی بناتا ہے۔ یعنی بیانیہ حقیقت کو ظاہر بھی کرتا ہے اور حقیقت کو دباتا بھی ہے۔ بیانیہ ہمارے تاریخی تضادات کو دبا کر انہیں ہمارے لیے گوارا بنا دیتا ہے۔ یہ Political Unconscious کا تفاعل ہے۔ جیمی سن کہتا ہے ستم ظریفی یہ ہے کہ سیاسی لاشعور بھی فرائیڈ ہی کی اصطلاح ہے، لیکن فرائیڈ انفرادی سائیکی کے آئیڈیولوجیکل وا ہے میں اس قدر گھرا ہوا تھا کہ اس کو 'سیاسی لاشعور' کی اپنی دریافت پر غور کرنے کا موقع نہیں ملا۔ جیمی سن کہتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کا تفاعل اس بات سے بھی ثابت ہے کہ انفرادی شعور بے ربط و بے آہنگ ہوتا ہے اور اس میں ارتباط اور ہم آہنگی اجتماعی سطح پر ہی ممکن ہے۔

جیمی سن مشہور ماہر اقتصادیات ارنسٹ مینڈل کے ماڈل کی بنا پر حقیقت پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی درجہ بندی اقتصادیات کے حوالے سے بھی کرتا ہے۔ ۱۸۴۸ء میں بھاپ انجن، ۱۸۹۰ء میں آتش افروز انجن، ۱۹۴۰ء کے بعد برقیاتی اور ایٹمی توانائی کا استعمال، مینڈل ان تین صنعتی منزلوں کو مارکیٹ سرمایہ داری، اجارہ دار سرمایہ داری اور کثیر قومی سرمایہ داری کے تین ادوار کا پیش خیمہ قرار دیتا ہے۔ جیمی سن کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت گویا سائنسی سطح پر برقیاتی اور ایٹمی انقلاب سے اور اقتصادی سطح پر کثیر قومی سرمایہ داری سے جڑی ہوئی ہے۔ کثیر قومی کارپوریشنوں نے اقتصادی رشتوں کی نوعیت اور حرکیت کو بدل دیا ہے۔ اس سے پہلے جن مقامات پر سرمایہ داری کی پرچھائیں بھی نہ پڑی تھی، آج وہ بھی کثیر قومی سرمایہ داری کی زد میں ہیں، مثلاً خلا، سمندر، فطرت ہر جگہ کثیر قومی سرمایہ داری کا مہیب سایہ پھیل چکا ہے، یوں 'کالونیل ازم کی ایک نئی صورت کا آغاز ہوگیا ہے۔ اور اب اجتماعی لاشعور بھی اس کی زد میں ہے۔ کثیر قومی سرمایہ داری اور صارفیت کا کلچر برقیاتی میڈیا اور اشتہار انڈسٹری کے ذریعے اجتماعی لاشعور میں پنجے گاڑ رہا ہے، اور انسان لامرکز ٹیلی مواصلات کے جس نٹ ورک میں گھر گیا ہے، اس کے طول و عرض کو ناپنے کی سکت بھی اس میں نہیں۔

مابعد جدید ذہن کی پہچان دو خصوصیات سے ہے۔ ایک کو جیمی سن Pastiche کہتا ہے اور دوسری کو Schizophrenia۔ پہلی خصوصیت سے اس کی مراد ہے ماسبق کے اسالیب کی بازیافت۔ اس کا

کہنا ہے کہ موجودہ دور میں سوائے اس کے چارہ نہیں کہ پہلے کے اسالیب کی بازیافت کریں۔ دوسری اصطلاح Schizophrenia لاکاں سے مستعار ہے جس سے مراد ہے زبان کے نظام میں داخل ہونے سے پہلے کی انسان کی حالت یعنی وہ آوازیں تو پیدا کرسکتا ہے لیکن مربوط کلام نہیں کرسکتا۔ یہ تکلمی نہیں نشانیاتی منزل ہے، وقت کا احساس زبان کے نظام کے ساتھ درآتا ہے، سو قبل لسانی حالت میں دائمی حال کا احساس ہے جس میں نطق ہے لیکن بے ربط، پارہ پارہ، تسلسل سے عاری۔ سیموئل بیکٹ اس کی بہترین مثال ہے۔

خواہش کا وفور

'THE SELF IS ALL FLUX AND FRAGMENTATION, COLLECTION OF MACHINE PARTS. IN HUMAN RELATIONSHIPS ONE WHOLE PERSON NEVER RELATES TO AN OTHER WHOLE PERSON. THERE ARE ONLY CONNECTIONS BETWEEN 'DESIRING MACHINES.' FRAGMENTATION IS A UNIVERSAL OF HUMAN CONDITION.'

DELEUZE & GUATTARI

Schizophrenia کی اصطلاح فرانس کے دو جدید مفکرین دے لیوز اور گواتری کی فکر کا بھی حصہ ہے۔ (گواتری کا انتقال اگست ۱۹۹۲ء میں ہوا) زندگی بھر ان دونوں مفکرین نے مل کر کام کیا۔ ان کی بنیادی کتاب

GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI,

ANTI-OEDIPUS:CAPITALISM & SCHIZOPHRENIA

(NEW YORK 1977)

دراصل دو کتابوں کا مجموعہ ہے جن کا ذیلی عنوان تو ایک ہے لیکن اصل عنوان الگ الگ ہیں۔ ان میں

سے پہلی کتاب Anti-Oedipus ہے اور دوسری کتاب A Thousand Plateaux ہے۔ دے لیوز اور گواتری کی اہمیت اس میں ہے کہ ان کی ابتدائی فکر نے جن لوگوں کو متاثر کیا، ان میں بارتھ، آلتھیو سے، بودریلار، کرسٹیوا اور دریدا تک شامل ہیں، حالانکہ ان سب کے برعکس دے لیوز اور گواتری تشریحیاتی روایت سے تعلق نہیں رکھتے اور کائنات کو بطور متن دیکھنے کے رویے سے متفق نہیں۔ دے لیوز اور گواتری، مارکس اور فرائیڈ کی اصطلاحوں میں بات کرتے ہیں لیکن ان کی معنویت کو پلٹ دیتے ہیں۔ ان کے یہاں مرکزی اصطلاحیں دو ہیں Libido خواہش اور Production پیداوار یعنی مشین۔ ان کے خیال کی تہ نشیں رو کا اندازہ ان کے اس قول سے کیا جا سکتا ہے:

'انسان مشین کی خواہش میں گرفتار ہے'

یہ شخصی کو سیاسی کے معنی میں اور انفرادی کو اجتماعی کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، اس لیے کہ Libido کا تفاعل شخصی بھی ہے (شہوت) اور سیاسی بھی (طبقاتی کش مکش)۔ ان کا کہنا ہے کہ نفس امارہ اور سیاسی قوت ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں، اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں۔ مارکسزم کو یہ دونوں 'ماسٹر کوڈ' کہتے ہیں جو تاریخ کو نجات دہندہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ ان کے بقول مارکسزم حقیقت سے جڑا ہوا نہیں بلکہ ایک نوع کی مابعد الطبیعیات ہے یا اعتقاد جو دکھیا مخلوق کو یقین دلاتا ہے کہ ایک دن نجات ضرور ہوگی۔ دے لیوز اور گواتری مزید کہتے ہیں کہ زندگی میں تشویق اور تعقل دونوں میں کشاکش ہے۔ تعقل تشویق کو پنپنے نہیں دیتا، اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ لاکاں نے شعور انسانی کے بارے میں کہا تھا کہ شعور انسانی خودکار یا خود نظم نہیں یہ بے مرکز ہے۔ دے لیوز اور گواتری اس نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ شعور انسانی تفرق آشنا ہے، مشین کے پرزوں کی طرح، کوئی ایک شخص کسی دوسرے شخص سے مکمل مطابقت نہیں رکھتا۔ انسانی حالت کی اصلیت بے ارتباطی اور بے آہنگی ہے۔ زندگی میں کچھ بھی ممکن ہے کیوں کہ یہ ہماری خواہش ہی ہے جو حقیقت کو مطلوبہ شکل دے دیتی ہے۔ دے لیوز اور گواتری، فرائیڈ اور مارکس کی زبان بولتے ہیں لیکن دراصل ان کا فلسفیانہ موقف نطشے کی جھلک رکھتا ہے۔

نطشے کا اثر

'EMPIRICAL FACTS DO NOT SEEM TO WARRANT THE BELIEF THAT HISTORY IS A STORY OF

PROGRESS'

NIETSCHE

غرضیکہ ساختیاتی مفکر ہوں یا مابعد جدید مفکر، ان سب کی فکر میں جو عنصر قدر مشترک کا درجہ رکھتا ہے یہ ہے کہ بہت سی باتوں میں یہ نطشے کے ہم نوا ہیں۔ مثلاً نطشے کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ تاریخ کو لازماً ترقی کا سفر نہیں کہتا۔ انسانیت کا منتہا زماں کے آخری سرے پر واقع ہو یہ ضروری نہیں، بلکہ نطشے اصرار کرتا ہے کہ تاریخ کی بلندیوں کا اندازہ انسانیت کے اعلیٰ ترین نمونوں سے کرنا پڑتا ہے جن کا تعلق مختلف زمانوں سے ہوسکتا ہے۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ جدید سماج قدیم زمانے کے سماج سے بہتر ہو (Thoughts out of Season) صداقت کے بارے میں نطشے کہتا ہے کہ صداقت پر کسی کی اجارہ داری نہیں ہے۔ نطشے ہمیشہ قائم رہنے والے تصور کا بھی قائل نہیں۔ وہ سیاسی نظام کو بھی اچھی نظر سے نہیں دیکھتا، اس لیے کہ اس سے فکر کی پرواز میں کوتاہی آتی ہے۔ نطشے کے ان خیالات کی گونج اکثر نئے فلسفیوں کے یہاں ملتی ہے، نیز مابعد جدید صورت حال پر اس طرز فکر کے اطلاق کی مختلف شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔ فوکو تاریخیت کا سخت سے سخت احتساب کرتا ہے۔ تاریخ کا سفر تاریکی سے روشنی کی طرف ہو اس کی کوئی گارنٹی نہیں ہے۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ انہوں نے تاریخ کا راز پالیا ہے، بقول فوکو وہ واہمے میں مبتلا ہیں کیوں کہ تاریخ غیر مسلسل اور غیر ہموار ہے۔ اسی لیے فوکو مارکسزم کا قائل نہیں۔ وہ کہتا ہے سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا ہے اس کو ہمیشہ مقتدر طبقہ طے کرتا ہے، اور صداقت دراصل طاقت کا کھیل ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ 'فقط سچ بولنا کافی نہیں ہے سچائی میں شامل ہونا ضروری ہے'، 'دیوانگی اور تہذیب' نامی کتاب میں فوکو بحث کرتا ہے کہ کس طرح عقل معاشرے میں استبدادی کردار ادا کرتی ہے۔ بعد کے مفکرین نے فوکو کی اس سوچ سے خاصا اثر قبول کیا ہے۔ دریدا کے معنی کی طرفیں کھولنے اور صداقت کو بے مرکز ثابت کرنے میں بھی نطشے کے خیالات کی جھلک ملتی ہے۔

لیوتار بھی جو کسی زمانے میں غالی مارکسی تھا، بعد میں علی الاعلان نطشے کا ہم نوا ہو گیا۔ یہی حال دے لیوز اور گواتری کے خیالات کا ہے۔ نئے مفکرین آمریت اور پولیس اسٹیٹ کے مآخذ کو مارکس سے قبل ہیگل کی جدلیات میں دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہیگل کے جوہر مطلق (Absolute Spirit) کے تصور سے راستہ سیدھا 'گلاگ' کو جاتا ہے۔ بے شک مارکس نے تاریخیت کو مادی بنیادوں پر استوار کیا اور 'جوہر مطلق' کی جگہ اقتصادی قدر کو مامور کر دیا، لیکن تضادات بالآخر ایک بالاتر قوت پر منتج ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دروازے پر پولیس کی دستک 'قادر مطلق' ہی کی شکل ہے جسے تاریخی ترقی کے نام پر روا

رکھا گیا۔

تخلیقیت کا جشن جاریہ

'SUSTAINED CELEBRATION OF CREATIVITY...'

وضاحت کی جا چکی ہے کہ مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی کے خلاف ہے، اس لیے کہ کلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی کا دوسرا نام ہے، اور یکسانیت اور ہم نظمی تخلیقیت کے دشمن ہیں۔ تخلیقیت غیر یکساں، غیر منظم اور بے محابا ہوتی ہے۔ یہ Libido 'خواہش نفسانی' کا نشاط انگیز اظہار ہے۔ تخلیقیت کا تعلق کھلی ڈلی آزادانہ فضا سے ہے، یہ عبارت ہے خودروی اور طبعی آمد (Spontaneity) سے۔ تخلیقیت کو میکانیکی کلیت کا اسیر کرنا اس کی فطرت کا خون کرنا ہے۔ کلیت پسندی کے مقابلے پر مابعد جدید فکر تفرق آشنائی کو موجودہ عہد کا مزاج قرار دیتی ہے۔ مرکزیت کا تصور اسی لیے ناپسندیدہ ہے کہ کلیت کا پیدا کردہ ہے۔ تخلیقیت مائل بہ مرکز نہیں، مرکز گریز قوت رکھتی ہے۔ تخلیقیت آزادی کی زبان بولتی ہے جبکہ کلیت محکومیت پیدا کرتی ہے، لیک پر چلاتی ہے، فکر پر پہرہ بٹھاتی ہے اور معنی کی راہ بند کرتی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کی رو سے آرٹ کی خودمختاری مشکوک اسی لیے ہے کہ جب معنی کا مرکز نہیں تو کثیرالمعنویت پر پہرہ کیوں کر بٹھایا جا سکتا ہے۔ نیز معنی کے تفاعل میں جونہی قاری (یا سامع یا ناظر) داخل ہو جاتا ہے، آرٹ کی خودمختاری ساقط ہو جاتی ہے، اس لیے کہ فقط قاری متن کو نہیں پڑھتا بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے۔ مصنف معنی کا حکم یا آمر نہیں کیونکہ معنی قرأت کی سرگرمی اور قاری کے تفاعل کا نتیجہ ہے اور ہر متن بدلتی ہوئی ثقافتی توقعات کے محور پر پڑھا جاتا ہے۔ معنی خیزی کا لامتناہی ہونا تخلیقیت ہی کی شکل ہے۔ لہٰذا تکثیریت، بے مرکزیت، بھرپور تخلیقیت، رنگارنگی، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعد جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں۔ ادورنو نے اس بات کو بہت پہلے محسوس کر لیا تھا کہ آواں گارد ہی موجودہ مزاج کی صحیح ترجمانی کرتا ہے کیونکہ وہ معنی وحدانی کے خلاف ہے۔ حالات کی منطق نے ثابت کر دیا ہے کہ ہیگل کا ارتقائے وحدانی کا نظریہ دور تک ذہنِ انسانی کا ساتھ نہیں دیتا، اسی لیے نئے مفکرین نطشے سے زیادہ قریب ہیں۔ نطشے ہر سطح پر تخلیقیت کے 'جشن جاریہ' کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر سچی تخلیق پرانے نظم کو بدلتی ہے اسی لیے نئے کی نقیب ہوتی ہے۔ نطشے ذہن کی اس نڈر اور بے باک کشادگی پر زور دیتا ہے جو نئے کو لبیک کہتی ہے، بدلنے سے بھڑکتی نہیں اور اگر ضروری ہو تو سابقہ موقف سے ہاتھ اٹھا لینے میں بھی عار نہیں سمجھتی۔ تخلیقیت کسی ایک مقام پر رکتی نہیں، یہ

ہر لحظہ جواں، ہر لحظہ جرأت آزما، ہر لحظہ تازہ کار اور ہر لحظہ تغیر آشنا ہے۔ مابعد جدیدیت کی اس بحث سے جو نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں وہ یوں ہیں:

(۱) مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو حتمی اور مطلق نہیں مانتی۔ یہ سرے سے نظریہ دینے کے خلاف ہے۔ ہر نظریہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔

(۲) نئی فکر ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کے خلاف ہے۔ حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ میں ہے۔

(۳) انسانی معاشرہ بالقوۃ جابر اور استبدادی ہے اور استحصال فقط طبقاتی نوعیت کا حامل نہیں۔

(۴) ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔

(۵) سماجی، سیاسی، ادبی، ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرجح ہے۔

(۶) کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوق انسانی اور شخصی آزادی ہیں۔ یہ نہیں تو سیاسی آزادی فریب نظر ہے۔

(۷) 'مہابیانیہ' کا زمانہ نہیں رہا۔ 'مہابیانیہ' ختم ہو گئے ہیں یا زیر زمین چلے گئے ہیں۔ یہ دور 'چھوٹے بیانیہ' کا ہے۔ 'چھوٹے بیانیہ' غیر اہم نہیں ہیں، یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔

(۸) مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی اور فارمولا سازی اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی پر، نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابا اور آزادانہ Spontaneous اظہار و عمل پر اصرار کرتی ہے۔

(۹) مابعد جدید عالمی مفکرین کا رویہ بالعموم یہ ہے:

'IF MARX ISN'T TRUE THEN NOTHING IS'

ان کا کلیت پسندی، مرکزیت، یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز تکثیریت، کثیرالوضعیت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔

(ماہنامہ ایوان اردو، دہلی، جولائی ۱۹۹۳)

☆☆☆

حامدی کاشمیری

گوپی چند نارنگ کا نظریۂ نقد

پس ساختیاتی تناظر میں

بیسویں صدی کے نصف آخر کے بعد اُردو میں تنقیدی تھیوریز یکے بعد دیگرے تیزی سے متعارف ہوتی رہیں۔ اس سے قبل یعنی گزشتہ صدی کے نصف اول میں مارکسی، نفسیاتی، تاریخی، تمدنی اور سوانحی طریق ہائے نقد سے کام لیا جاتا رہا۔ لیکن یہ تمام تر تاثراتی، عمومی اورادعائی ہونے کی بنا پر اپنے وجود اور عمل آوری کے جواز کو برقرار نہ رکھ سکے۔ یہ جس تیزی سے سامنے آتے رہے اس تیزی سے داخل دفتر ہوتے گئے۔ ۱۹۶۰ء میں امریکی ہیئتی تنقید کے ساتھ بھی اس کی فوری مقبولیت کے باوجود یہی کچھ ہوا۔ ہیئتی تنقیدی طریق کار البتہ دیگر ماقبلی طریقوں سے اس لحاظ سے مختلف تھا کہ یہ مصنف کے بجائے متن پر توجہ مرکوز کرنے کی اس کی تفہیم وتعبیر سے کام لیتا رہا۔ مگر اس کی خود عائد کردہ پابندیاں اس کے زوال کا موجب بن گئیں۔ ہیئتی تنقید متن کی ملفوظی صورت حال کا تجزیہ تو کرتی رہیں مگر اُس کی ثقافتی جڑوں سے انکار کر کے اسے مقصود بالذات قرار دیتی رہیں۔ انگریزی میں کلینتھ بروکس اور جان کرورینسم اور اُردو میں فاروقی، گوپی چند نارنگ، وزیر آغا اور بعض دوسرے نئی تنقید کے تحت قدیم و جدید ادب کا مطالعہ کرتے رہے۔ فاروقی خاص طور پر جدیدیت کی بلند بانگ ترجمانی کے ساتھ ساتھ ہیئتی تنقید کے گرویدہ ہو گئے۔ گوپی چند نارنگ نے ادبی متون کے بعض لسانیاتی، صوتی اور اسلوبیاتی مطالعے پیش کئے۔ اور وزیر آغا متن کے ہیئتی نظام کا معنی خیز تجزیہ کرتے رہے۔ مَیں نے بھی ہیئتی تنقید سے استفادہ کرتے ہوئے جدیدیت کے اثر کے تحت ''نئی حسیت اور عصری اُردو شاعری'' لکھی۔ اس میں کئی معاصر شعراء کے یہاں تجزیاتی مطالعے سے جدیدیت کے عناصر کی نشاندہی کی۔

اسی زمانے میں یا اس کے فوراً بعد ساختیاتی تھیوریز کی آمد پر نہ صرف جدیدیت ماضی کا حصہ بن گئی اور مابعد جدیدیت پیش منظر میں آنے لگی بلکہ نئی تنقید کے ادعائی اصول بھی ازکار رفتہ بن گئے۔ ساختیات، پس ساختیات اور تشکیلیت کے ساتھ ہی قاری اساس تنقید تھیوری سازی کی بنیاد پر اپنا

وجود منوانے لگی۔ یہ گویا تنقید کے ایک نئے روایت شکن، وثوق انگیز اور بصیرت افروز دَور کا آغاز تھا۔ چنانچہ ادب کی تفہیم اور تعین قدر کا صحیح اور استدلالی تناظر سامنے آنے لگا۔

اس انقلابی تبدیلی کو سمجھنے کے لئے ذہن و فکر کی اس تبدیلی پر نظر رکھنا ضروری ہے جو جدیدیت کے بعد گزشتہ دو دہوں میں واقع ہوئی۔ آج سے پچاس سال قبل معاشرے اور تمدن کے بارے میں جو علم و آگہی تھی وہ بہت حد تک روایت کے غلبے کی مظہر تھی۔ ۱۹۷۰ء سے بیسویں صدی کے آخر تک اور خاص کر ۱۹۸۰ء سے موجودہ عصر تک تیزی سے تبدیل ہوتے ہوئے حالات کا شعور نہ صرف اپنے دَور سے مربوط و مختص ہے بلکہ فکری سطح پر بھی تغیر پزیر رویوں پر محیط ہے۔

یاد رہے کہ اپنے عہد کے حالات کے شعور سے بہرہ مند یا متاثر ہونا ایک بات ہے اور اس کا تابع مہمل یا محض اس کا ترسیلیت کار ہونا دوسری بات ہے۔ اس متغیر صورت حال اور اس کی تخصیصیت کا جن لوگوں کو ادراک ہوا، اُن میں گوپی چند نارنگ پیش پیش ہیں۔ انہوں نے بدلتے ہوئے حالات میں ادیب کی آزادانہ ذہنی تاثر پذیری کی اور اس لسانی تفاعل کی پُر زور وکالت کرتے ہوئے اسی نظریے میں حصار بند ہونے کو غلط ٹھہرایا۔ یہ نہ صرف ذہن و فکر کے دریچوں کو کھلا رکھنے اور تازہ ہوا کے جھونکوں سے تر و تازہ ہونے کا عمل تھا بلکہ اپنی ہنی اُپج کے تقاضوں کو پورا کرنے کی طرف راجع ہونا بھی تھا۔ یہ واقع ہے کہ روایتی تصورات اور عقائد کی گرفت سے آزاد ہونے کی طاقت اور اہلیت کسی ''دیدہ ور'' انسان کے نصیب میں ہی ہوتی ہے نہیں تو ہر دَور میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں ہوتی جو بھیڑ چال چلتے ہیں یعنی جو سال خوردہ خیالات کی اسیری کو بخوشی قبول کرتے ہیں۔

تھک تھک کے ہر قدم پر دو چار رہ گئے

ایک بڑا فنکار اپنے عہد میں انسانی اقدار کے وسیع تناظر میں خوب و زشت کی قوتوں کا سامنا کرتا ہے اور اسی کے مطابق اپنے داخلی ردِ عمل کی تعیین کرتا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ وہ، وجدانی طور پر آنے والے زمانوں کے تصورات کا ایک حد تک ادراک بھی کرتا ہے۔ یہی حال اُن نقادوں کا بھی ہے جو اپنی گہری حساسیت، علم و دانش اور تخلیقیت شناسی سے اپنے تنقیدی شعور کی تشکیل کرتے ہیں۔ گزشتہ سو برسوں میں یعنی حالی کے زمانے سے لے کر عصر حاضر تک کوئی نقاد اپنی گہری حساسیت، جامعیت اور آگہی سے اپنے عہد کی تخلیقات کا سامنا نہ کر سکا اور نہ ہی تخلیقات کے تجارب کو منکشف کر سکا۔ میں اس بات کا اعادہ کر رہا ہوں کہ جتنی تنقید سامنے آئی، وہ محض روایتی، سطحی، سوانحی اور عمومی نوعیت کی تھی اور اگر کسی ایک نقاد پر نظر ٹھہرتی ہے تو وہ حالی ہی تھے جنہوں نے بقول گوپی چند نارنگ ''اُردو میں تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی کی پہلی باضابطہ کتاب لکھی۔''

بلاشبہ یہ ایک تاریخی قدم تھا جو حالی نے اُٹھایا (قطع نظر اس کے کہ اُن کا نظریہ شعر اپنی بعض حد بندیوں کا اسیر رہا۔ مثلاً (شعر کو اخلاقیات کا نائب مناب قرار دینا) لیکن دوسرے قدم کے لئے Indefinitly انتظار کرنا پڑا، بقول غالب ؎

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب

اور یہ قدم بالآخر ۱۹۹۳ء میں گوپی چند نارنگ نے سو سال کے بعد اپنی معرکتہ الآرا کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی تنقید'' لکھ کر اُٹھایا اور پورے عہد کو حیران کر دیا۔ اس کتاب کے منصۂ شہود پر آنے سے بلاشبہ تنقید تھیوری سازی کے ایک جدید تر دَور میں داخل ہوگئی۔ موصوف اس سے قبل ہی انفرادی ناقدانہ ذہن کی قوت اور دقیقہ سنجی کا ان کتابوں اور مقالات سے احساس دلا چکے ہیں جو لسانیات کے حوالے سے لکھے گئے تھے۔ ''سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ'' اس کی ایک روشن مثال ہے۔ یہ لسانیات ہی سے اُن کا ذہنی رشتہ ہے جس کی بدولت انہیں ساختیات اور پس ساختیات کی تنقیدی تھیوریز سے قریب ہونے اور اپنے علم وادراک کا حصہ بنانے میں مدد ملی۔

یہ حقیقت ہے کہ پوری ایک صدی تک درسیاتی تنقیدات سے نسل بعد نسل معلمین ہی نہیں بلکہ متعلمین اور قارئین بھی ادب کی صحیح تفہیم اور متوازن پرکھ سے محروم رہے۔ اس سے نہ صرف قارئین اور طلبہ ہی ادب کی تخلیقی کردار کی آگہی سے دُور رہے بلکہ خود شعراء بھی اپنے تخلیقی رویوں پر منفی اثرات کو ثبت ہونے سے نہ روک سکے۔ نتیجتاً ناظم شعراء کی تعداد بے تحاشا بڑھتی گئی اور صفِ اول کے تخلیق کاروں کی کمی کا احساس ہوتا رہا۔ یہ گویا پورا زمانہ مکتبی تنقید کی بالادستی اور ارزانی سے متن شناسی سے دُور رہا۔

اسی زمانے میں ساختیاتی تنقیدات کی بدولت مغرب میں ادب کی لسانی انفرادیت کی تفہیم و تحسین کا نیا دَور شروع ہوا۔ ہمارے ملکوں میں ساختیاتی تنقید کی تھیوریز گزشتہ دس پندرہ برسوں میں اُس وقت متعارف ہوئیں جب گوپی چند نارنگ کی عہد ساز کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' ۱۹۹۳ء میں منظر عام پر آئی۔ بقول پروفیسر نارنگ وہ اسی کے دہے سے ہی کام کر رہے ہیں۔ انہوں نے خود لکھا ہے کہ ۱۹۸۷ء اور ۱۹۸۸ء میں انہوں نے اس موضوع پر خطبے دیئے۔ ۱۹۹۳ء میں اُن کا ایک مضمون ماہِ نو لاہور میں ''ادبی تنقید اور ساختیات'' شائع ہوا۔ ۱۹۸۹ء میں ہمیں نے موصوف کو شعبۂ اُردو کے وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے مدعو کیا اور وہ یونیورسٹی گیسٹ ہاؤس میں رہائش اختیار کر کے شب و روز اس پراجیکٹ پر کام کرتے رہے۔ اپنے قیام کے دوران وہ لسانیات، متن اور مصنف، متن اور قاری اور اسی نوع کے دیگر مسائل پر مکالمہ کرتے رہے۔ انہوں نے یونیورسٹی میں ویمنز کالج سرینگر میں ساختیاتی تنقید اور اس کی فیض کے کلام پر اطلاقیت پر بھی خطبے دیئے اور ۱۹۹۳ء میں جب

اُن کی یہ تنقیدی کتاب سامنے آئی تو غالبؔ کے اس شعر

صبحدم دروازۂ خاور کھلا
مہرِ عالمتاب کا منظر کھلا

کے مصداق نقد و نظر کی ایک نئی دنیا طلوع ہوئی۔

گوپی چند نارنگ نے کتاب کو تین ذیلی کتابوں میں تقسیم کیا ہے۔ کتاب ۱ ساختیات، کتاب ۲ پسِ ساختیات اور کتاب ۳ مشرقی شعریات، مزید کتاب ۱ کو انہوں نے پانچ ابواب میں، کتاب نمبر ۲ کو چھ ابواب اور کتاب نمبر ۳ کو دو ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ پہلی کتاب میں نارنگ نے ساختیات کے اصطلاحی، فکری اور لسانی بنیادوں پر روشنی ڈالتے ہوئے سوسئیر کے نظریہ لسان کی وضاحت کی ہے۔ لکھتے ہیں۔

''زبان تسمیہ یعنی اشیاء کو نام دینے والا نظام نہیں ہے، بلکہ زبان افتراقات کا نام ہے جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں ہے۔''

بقول سائیر لانگ اور پارول میں فرق یہ ہے کہ زبان کا جامع نظام (جو زبان کی کسی بھی فی الواقعہ مثال سے پہلے موجود ہے) لانگ اور تکلم یعنی بولا جانے والا کوئی بھی واقع پارول ہے جو زبان کے جامع نظام کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا اور اُس کے اندر خلق ہوتا ہے۔''

اسی باب میں انہوں نے روسی ہیئت پسندی فکشن کا ساختیاتی مطالعہ اور شعر کا ساختیاتی مطالعہ موضوعِ گفتگو بنایا ہے۔

کتاب نمبر ۲ میں پسِ ساختیات کے عنوان کے تحت پسِ ساختیات کی توضیح کے ساتھ ہی رولاں بارتھ کی تنقیدی خدمات کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کے بعد لاکاں، فوکو اور کریسٹیوا کی تھیوریز کو متعارف کرایا گیا ہے۔ اگلے باب میں ردِ تشکیلیت اور تنقید کے باہمی رشتے کی توضیح کی گئی ہے۔ اور دریدا کی ردِ تشکیلیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے بعد ساختیات اور پسِ ساختیات کے تناظر میں مارکسیت پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے گولڈ مین، پیر ماشرے، لوئی آلتھو سے اینگلٹن اور جیمسن کے افکار کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ساتھ ہی قاری اساس تنقید، تفہیمیت، مظہریت، غیرہ کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا۔ کتاب نمبر ۳ میں مشرقی شعریات یعنی سنسکت اور عربی فرسی شعریت کا ساختیاتی تناظر میں جائزہ لیا گیا ہے۔ کتاب کے آخر میں تھیوری کی اہمیت اور مابعد جدیدیت کے بعض مسائل وامکانات کا بصیرت افروز محاکمہ کیا گیا ہے۔

کتاب کے اس اجمالی تعارف سے ارتجالاً یہ سوچنا صحیح نہیں ہے کہ کتاب میں مغربی زبانوں میں ساختنات اور ساختیاتی تنقید کے مختلف نظریوں کو اُردو میں پیش کرنے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ بعض لوگ

کتاب کی اہمیت کو کم کرنے کے لئے اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ اس میں ساختیاتی نقیدات کو اُردو میں ترجمہ یا اخذ و تلخیص کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ مصنف نے خود کتاب کے دیباچے میں ایسے لوگوں کے بارے میں لکھا ہے:

''بعض کرم فرما ہر کام میں کیڑے نکالتے ہیں''

حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ نارنگ نے منکسر المزاجی سے کام لیتے ہوئے خود ہی تسلیم کیا ہے کہ انہوں نے اصل خیالات کو اُردو میں پیش کیا ہے۔

''تاہم پوری کوشش یہ رہی ہے کہ اصل خیالات کو امکانی حد تک پوری صحت کے ساتھ اُردو میں پیش کرسکوں''

آگے چل ک لکھتے ہیں:

''افکار و خیالات تو فلسفیوں اور نظریہ سازوں کے ہیں، تفہیم و ترسیل البتہ میری ہے۔''

ضمناً یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ گوپی چند نانگ کی مذکورہ کتاب کے مندرجات کا جائزاتی بیان میں پیشِ نظر مطالعے کا مقصد نہیں، یہ کام تو کسی مبصر کا ہے۔ اور کتاب پر ایسے کئی تبصرے چھپ چکے ہیں۔ مَیں دراصل کتاب کے نفسِ مضمون کو اُردو میں منتقل کرنے میں مصنف کی ''تفہیم و ترسیل'' کے عمل اور ساتھ ہی اس کے تحت خود اُن کے ناقدانہ ذہن کی براقی اور تحرک پذیری Dynamism کو فوکس کرنا چاہتا ہوں۔ یاد رہے کہ نارنگ کے لئے اتنے وسیع پیچیدہ تھیوری اور پہلودار موضوع پر حاوی ہونا آسان کام نہ تھا۔ لکھتے ہیں:

''مجھے اقرار ہے کہ میرے لئے تھیوری کا سفر آسان نہیں تھا۔ لسانات کی مبادیات سے نشانیات کے فلسفۂ معنی تک پہنچنے اور

اسے ذہن و شعور کا حصہ بنانے میں وقت لگ گیا۔''

پس گوپی چند نارنگ نے ''اصل خیالات کو'' اُردو میں منتقل کرکے محض ترجمے پر اکتفا نہیں کیا جیسا کہ وہ از راہِ انکسار خود کہتے ہیں کہ اصل خیالات کو اپنے ذہن و شعور کا ناگزیر حصہ بنایا ہے۔ انہوں نے اپنے ردِعمل (Responses) کو جمالیاتی حسیّت، تعقلی قوت اور امتزاجی عمل میں ڈھال کر ادب کے تجزیاتی اور محاکماتی مطالعے کی وکالت کی ہے۔ یہ ایک دیدہ ور، دقیقہ سنج اور (Dedicated) نقاد ہی کرسکتا ہے۔ یہ کام موصوف نے بلاشبہ بطریقِ احسن انجام دیا ہے اور یوں نارنگ کی کتاب تعارف و تبصرہ کی سطح سے بلند ہو کے ایک زندہ اور معنویت افروز مکالمے (Discourse) کی صورت اختیار کرتی ہے۔ نارنگ نے قدم قدم پر ادب شناسی کے تناظرات میں (Point of Emphasis) اور اس کی

(variation) کی عمل آوری اور اپنی بات کو کہیں اشارتاً اور کہیں وضاحتاً اور کہیں بین السطور اور بقدرِ ضرورت اختلافی امور کو (High light) کرنے سے اپنے ہونے کا ثبوت دیا ہے۔ ان کا 'ہونا' اُن کی شخصیت کی غیر معمولی استدلالیت کے ساتھ ساتھ ان کے بالیدہ جمالیاتی شعور کا مرہونِ منت ہے۔ انہوں نے نہ صرف اُردو والوں کے لئے فکر ونظر کی وسعتوں کا احاطہ کیا ہے بلکہ اُردو تنقید کو ایک ارفع سطح پر مغربی تنقیدات کے امکانات سے فیض یاب ہونے کا راستہ کھول دیا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے مشرقی تنقید کے ان عناصر کی محققانہ اور ناقدانہ تحلیل وتجزیہ سے بھی کام لیا ہے جو مغربی تنقیدات کے اصولوں کی یاد دلاتے ہیں۔ اس طرح سے یہ مشرقی تنقید کو ایک جدید نقاد کے نقطۂ نظر سے دیکھنے اور پرکھنے پر دلالت کرتا ہے۔ لکھتے ہیں:

''ہماری جستجو کا مقصد یہ ہے کہ وہ افکار بحث کے قلب میں آ جائیں جو ساختیاتی اور ردِ تشکیلی مرکزی نکات سے لگا کھاتے ہیں۔''

چنانچہ موصوف نے سنسکرت، عربی، اور فارسی شعریات کو ساختیاتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ لکھتے ہیں؛

''اس ساری بحث میں دو باتیں خاص ہیں۔ اول یہ کہ کچھ مفکرین نے اگر چہ معنی کی اہمیت پر زور دیا ہے لیکن زیادہ غلبہ انہی خیالات کا ہے کہ لفظ کو افضلیت حاصل ہے۔ دوسری بات جو اس ترجیح کا لازمہ ہے، یہ ہے کہ لفظ ومعنی میں ثنویت ہے، یہ دو الگ الگ چیزیں ہیں۔''

کتاب کے اس باب میں اور دیگر ابواب میں نارنگ نے اپنے مقدمات اور مباحث کو صاف، شستہ، استدلالی اور شگفتہ اسلوب میں پیش کیا ہے۔ یہ کام آسان نہ تھا۔ یہ مختلف تھیوریز کی پیچیدگیوں، گریز پائی اور زبان کی دقتوں پر قابو پا کے مدلل موثر اور شفاف نثر میں پیش کرنے کا عمل تھا جو ہر کسی، خاص کر مکتبی نقادوں کے بس کی بات نہ تھی۔ کیونکہ اُن کو چند در چند معذوریوں اور مجبوریوں مثلاً متعدد انگریزی کتابوں تک رسائی (اور پھر ذہنی نارسائی بھی) سے نجات پانا مشکل تھا۔ نارنگ نے یہ کام انجام دے کر ذہن وفکر کی غیر معمولی قوتوں کا ثبوت دیا ہے۔

مارکسیت اور جدیدیت کے زیرِ اثر ادب شناسی کے جو عمومی تصورات مروج ہو چکے تھے نارنگ نے ان کو کالعدم کیا، ان میں:

(۱) متن اور قاری کو نظر انداز کر کے مصنف اور اس کے منشا پر توجہ کرنا،

(۲) ادب کو قائم بالذات قرار دے کر اس کی تمدنی اور معاشرتی معنویت کے خاتمے کا اعلان کرنا۔

(۳) ادب کو آئیڈیالوجی سے لاتعلق قرار دینا شامل ہیں۔

نارنگ نے قاری اساس تنقید کے تحت مصنف کے ہاتھوں متن کے وجود میں آنے کے باوجود متن کے ایک علیٰحدہ اور امکان خیز وجود کا اثبات کیا ہے اور قاری کی متن کی تفہیم و تحسین کے اصول کو تسلیم کیا۔ اس سے شاعر کی سوانحی زندگی یا اُس کے سماجی یا مذہبی عقائد اُس کی ذاتی زندگی سے منسلک ہو کے رہ گئے اور جو چیز فوکس ہوگئی وہ اُس کا متن ہے۔ نارنگ نے صاف کہا ہے کہ ساختیاتی فکر نے ادب کو زندگی کا آئینہ قرار دینے کے تصور کو ختم کیا ہے۔ اس کی رو سے جو زبان ادب میں برتی جاتی ہے اُس کا حقیقی زندگی سے کسی فوری یا صاف رشتگی کا مفروضہ معرضِ سوال میں آگیا ہے۔ ساسیر نے لسانیات میں یہ تاریخ ساز نکتہ اُٹھایا کہ لفظ من مانے طریقے سے حقائق اور اشیا کی نمائندگی کے لئے برتے جاتے ہیں حالانکہ اُن کا حقائق اور اشیا سے کوئی رشتہ نہیں ہوتا۔ اور پھر ادب میں لفظ سازی کا جو عمل واقع ہوتا ہے وہ اس میں اُبھرنے والی فرضی دنیا سے حقیقی دنیا سے بُعد کو اور زیادہ گہرا کرتا ہے۔ اس طرح سے متن مصنف کے ہاتھوں مکمل ہونے کے باوجود اپنی منفرد اور جہت آشنا زندگی پالیتا ہے جس کا ادراک قاری کرتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ جدیدیت کے تحت ادب کو ایک خود مکتفی اکائی قرار دینے سے اس کی تاریخی اور تمدنی معنویت سے انکار کیا جاتا رہا جبکہ ادب تاریخ، معاصرت اور کلچر سے بیگانہ نہیں رہ سکتا۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ تاریخ اور تمدن کی آگہی فنکار کے لاشعور میں پیوست ہوتی ہے۔ دراصل ادب کو معاشرے اور تمدن کی راست ترسیلیت کا موقف مارکسی تنقید نے اختیار کیا تھا، جس کے خلاف ردِعمل کے طور پر نئی تنقید نے یہ استرادی نظریہ پیش کیا تھا۔

تیسری بات یہ ہے کہ آئیڈیالوجی کو کھلے بندوں متن میں داخل کرنے اور اُس کی نشان دہی کرنا مارکسی تنقید کا وظیفہ رہا۔ نارنگ نے بہت صفائی، استدلال اور اعتماد سے اُردو داوں کو سمجھانے کی کوشش کی کہ اس نوع کی آئیڈیالوجی کے ادب میں در آنے اور ادب کو آئیڈیالوجی کی ترسیلیت کے لئے وقف کرنا درست قرار نہیں دیا جاسکتا۔ تاہم انہوں نے ادب اور آئیڈیالوجی کے ناگزیر زیریں رشتے کا اثبات کیا۔ ان کا خیال ہے کہ مصنف آئیڈیالوجی سے کتنا ہی گریز کرے اواس کی تخلیقات میں کسی نہ کسی شکل میں ضرور قابلِ شناخت ہوگی کیونکہ وہ اُس کے لاشعور میں پیوست ہوتی ہے، بقول نارنگ:

''واضح رہے کہ کوئی ادیب خلا میں نہیں سوچتا۔ ادب کو اسی لئے آئیڈیالوجی اور ثقافت کی تشکیل کہا گیا ہے۔ ضمناً یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ آئیڈیا لوجی مصنف کے بجائے اس فرضی Protogonist کی ہوسکتی ہے جو لسانی عمل سے متن میں اُبھرتا ہے اور اپنی شخصیت پر اصرار کرتا ہے۔

جیسا کہ مذکور ہوا، نارنگ نے متن اور قاری کے رشتے پر خاص توجہ مرکوز کی ہے انہوں نے اس نکتے کو اُٹھایا ہے کہ قارئین کے لسانی اور تمدنی علم و آگہی کے مطابق زمان و مکان کے اختلاف کے باوجود متن کے معانی تک رسائی ممکن ہو سکتی ہے اور یہ ادب کی ادبیت جسے نارنگ ''جمالیات'' سے موسوم کرتے ہیں، کو ملحوظ رکھ کے کیا جا سکتا ہے۔ نارنگ اس قسم کی حقیقت پسندانہ یا ادعائی تمدنی نظریات کو ادب میں ممنوع ٹھہراتے ہیں جو سوشیالوجی یا کلچر کے ماہرین پیش کرتے ہیں۔ وہ بہر حال تمدنی شعور کی لسانی باز آفرینی پر زور دیتے ہیں۔

نارنگ نے پہلی بار اُردو تنقید میں تھیوری سازی کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ مارکسیت صاف طور پر معاشرتی نظریاتی اساس رکھتی تھی مگر یہ تھیوی سازی نہ کر سکی۔ جدیدیت بھی کوئی جامع تھیوری مرتب نہ کر پائی۔ نارنگ نے اُردو میں پہلی بار اس کمی کا احساس کیاا اور اس کی ضرورت پر زور دیا۔ لکھتے ہیں:

اس وقت ادب کی دنیا میں سب سے زیادہ توجہ تھیوری یعنی نظریہ سازی پر ہے۔ تھیوری کی یہ یورش بیس پچیس برسوں سے جاری ہے۔''

ظاہر ہے تھیوری سازی کی یہ یورش اپنا جواز رکھتی ہے۔ موجودہ سائنسی دور میں ہر شعبۂ فکر خواہ انسانی علوم ہوں، ثقافت یا سماجیات ہو، اصول و قواعد کی تشکیلیت اور اطلاقیت کی ضرورت کو منوا رہی ہے ۔ادبی تنقید کے لئے بھی یہ ایک بنیادی ضرورت کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ یہ ادب کو ایک اہم ذہنی عمل کے طور پر تعقل اور استدلالی سطح پر سمجھنے اور سمجھانے کی ضرورت سے آشنا کر رہی ہے۔ چنانچہ ادب کی ذوقی ،تشریحی یا اثراتی تنقید اب مسترد ہو چکی ہے۔ نارنگ نے ایک انٹرویو میں کہا ہے:

''اتنی بات صاف ہے کہ تنقید اب بچوں کا کھیل نہیں۔ آپ تاثراتی باتیں کہہ کر ٹال نہیں سکتے۔ تنقید کی دنیا میں تھیوری کی جانکاری ضروری ہے۔'' نارنگ نے کتاب کے آخر میں ''تنقید کے نئے ماڈل'' کے عنوان کے تحت نئی تنقیدی تھیوریز کے امکانات اور ضرورت کی نشاندہی کی ہے اور روایتی تنقید کو خارج از بحث قرار دیا ہے۔

''بیسوں صدی میں انسانی علم میں جو ترقی ہوئی ہے اور جو نئی بصیرتیں سامنے آئی ہیں، اُن سے بہرہ مند ہونے کی روایتی تنقید میں صلاحیت نہیں''۔ انہوں نے تھیوری کی اساس تنقید کو ''مابعد جدید تنقید' یا پس ساختیاتی تنقید'' سے موسوم کیا ہے۔ حالیہ برسوں میں مقدم الذکر اصلاح یعنی ''مابعد جدید تنقید'' اپنی جامعیت اور معنویت کی بنا پر مروج ہو رہی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ نارنگ ساختیاتی تنقیدی تھیوریز سے استفادہ کرتے کرتے ''بنیادی بصیرتوں'' پر زور دیتے ہیں اور یوں اپنا تنقیدی موقف جس

کی طرف سطور بالا میں اشارہ کیا گیا، پیش کرتے ہیں۔ تاہم وہ اسے ایک وحدانی تھیوری کے طور پر عملانے پر اصرار نہیں کرتے۔ مابعد جدیدیت کی تکثیریت کی رو سے کوئی ضروری نہیں کہ ایک ہی تنقیدی تھیوری کو قطعیت کے ساتھ پیش کیا جائے۔ موصوف کا خیال ہے کہ بیک وقت ایک سے زیادہ تنقیدی ضابطے کام کر سکتے ہیں، شرطیکہ بقول مصنف ''تخلیق کے لئے تازہ کار فکر ونظر کی راہ کھلی رہے۔ اس طرح سے نارنگ نے کھلے ذہن سے تخلیقیت کی آزادی کی پُرزور وکالت کرتے ہوئے مختلف تنقیدی تھیوریز کی عمل آوری پر صاد کیا ہے اور خاص کر مابعد جدیدیت کے بعد موجودہ دَور میں اُن کے لئے کافی گنجائش رکھنے پر زور دیا ہے۔ اس سے اُن کے نظریۂ نقد جو لسانیات کو بنیاد بنا کے روایت، جمالیات، اقدار، عصریت اور تخلیقیت کو محیط ہے، کی تشکیل ممکن ہو جاتی ہے۔

☆☆☆

دیویندر اسّر

مابعد جدیدیت کا ایک جلی عنوان

گوپی چند نارنگ

شاعری ہو یا افسانہ، تحقیق ہو یا تنقید، شعریات ہو یا فلسفہ، سائنس ہو یا دیگر علوم انسانیہ، غرض یہ کہ شعر و ادب اور تاریخ و تہذیب کا ڈسپلن ایسا نہیں جس پر گوپی چند نارنگ کی گہری نظر نہ ہو اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ انہوں نے علوم و فنون اور ادبیات کو الگ الگ خانوں میں تقسیم کر کے پڑھنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ان کے مابین جو لسانی اور فکری رشتے اور تاریخی اور تہذیبی انسلاکات ہیں، ان میں جو باہمی اور درونی ربط و ضبط ہے اور ان سے ہیئت، اسلوب اور زبان کی جو رنگا رنگی پیدا ہوتی ہے اور معنیات کی جو پوشیدہ اور نئی دنیائیں کھلتی ہیں، ان کے پیچیدہ عمل اور دور رس نتائج سے انہوں نے قارئین کو روشناس کرایا ہے۔ اور یہ کوئی معمولی بات نہیں۔ اس کے لئے وسیع مطالعے، گہرے غور و فکر اور مکمل انہماک کی ضرورت پڑتی ہے، جن کی جھلک ان کی تحریروں میں پوری طرح روشن ہے۔

گوپی چند نارنگ ابھی تک کے رائج تمام تر دبستانوں اور مختلف فنی اور ادبی رجحانات کو اپنے فکری اجتہاد سے ایسے موڑ پر لے آئے ہیں جہاں سے تخلیقی ادیب اور نقاد اور قاری نئے سرے سے سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ادب کی نوعیت و ماہیت کیا ہے۔؟ اسے پڑھنے کے کتنے طریقے اور سلیقے ہیں، نیز تہذیبی مطالعات اور شعری جمالیات میں کیا کیا رشتے ہیں؟ ڈاکٹر نارنگ نے اپنی تصنیف ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں ان تمام مسائل سے سیر حاصل بحث کی ہے۔ شاید ایسا اتنے وسیع پیمانے پر اپنے پورے سیاق و سباق میں اپنے اندر تمام تر کلاسیکی روایات کے بیش قیمت سرمائے، معاصر ادب کی بوقلمونی کے ورثے اور

اسطور کے اجتماعی خزانے اور لفظ، معنی اور استعارے کے اسرار کو سمیٹتے ہوئے ان سے قبل کسی نے نہیں کیا۔ تلاش وتحقیق، تشریح وتنقید، تجزیہ اور تحلیل اور افہام وتفہیم کی ایسی قدر شناسی بہت کم نقادوں کو نصیب ہوتی ہے۔ فکشن کی تنقید اس سے قبل اتنی رنگا رنگ، وسیع اور عمیق نہیں تھی۔ انہوں نے ہیئتی تنقید سے آگے بڑھ کر اسلوبیاتی اور ساختیاتی طرز سے استفادہ کرتے ہوئے ادبی وتہذیبی مطالعات کو اپنی نگارشات میں معروضی اور سائنسی طریقۂ کار کے ساتھ پیش کیا ہے جو ان کی گہری تنقیدی بصیرت کا مظہر ہے۔

موجودہ تحریر کا مقصد صرف اس بنیادی نکتے کی جانب توجہ مبذول کرانا ہے کہ آج کے دور میں صرف وہی ادیب اور نقاد ادب کی تخلیقی آزادی اور بقا کا تحفظ کر سکتا ہے جس کے ذہن کی تمام کھڑکیاں کھلی ہوں جن کے ذریعے اس کے ذہن میں سوچ کی تازہ ہوائیں ہر جانب سے مسلسل داخل ہوتی رہیں۔ ایسے ذہن کی تعمیر اور تہذیب کو کن کن دشوار مسائل اور پُرخطر مراحل سے گذرنا پڑتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کی ادبی شخصیت اس کی زندہ مثال ہے۔ لہٰذا سوال ممتاز، منفرد، عظیم یا عہد ساز جیسے توصیفی القاب کا نہیں جو کثرتِ استعمال کے باعث اپنا وقار کھو دیتے ہیں بلکہ اس کا ہے کہ اس امر پر غور کیا جائے کہ ایسا ذہن کیسے وجود میں آتا ہے اور عمل آرا ہوتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس کی تشکیل کیسے ہوتی ہے اور وہ اپنے خیالات کا اظہار وضاحت اور بلاغت سے کرنے میں کس طرح کامیاب ہوا ہے۔ یہ بھی اہم ہے کہ ڈاکٹر نارنگ اپنے پڑھنے والوں کو کس طرح اس حد تک متاثر کرتے ہیں کہ اگر اتنے نہیں تو کافی حد تک وہ بھی اس طرح فعال ہو جائیں کہ تخلیق کاری کے عمل میں شریک ہو کر معنیات کے سلسلۂ لامتناہی کا سفر شروع کر دیں۔

گوپی چند نارنگ نے اپنی تحریروں میں اس اہم نکتے کی طرف توجہ مبذول کی ہے کہ قاری بھی ادیب ہے۔ یہاں میں اس پر بات نہیں کر رہا کہ ادیب کی موت سے قاری کا جنم ہوتا ہے (یا جہاں ادیب کا کام ختم ہو جاتا ہے قاری کا شروع ہوتا ہے) یا لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں۔ بلکہ اس امر کی نشاندہی کر رہا ہوں کہ بغیر قاری کی فعال شرکت کے کوئی متن معنی خیز نہیں ہوتا۔ ڈاکٹر نارنگ جس تصنیف ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' پر ۱۹۹۵ء کے ساہتیہ اکاڈمی کے انعام کا اعلان کیا گیا ہے، وہ اردو کی تنقید اور شعریات کو اس نئی سوچ اور

فلسفۂ ادب سے روشناس کراتی ہے جو مغرب میں گذشتہ تین چار دہوں سے بحث کا موضوع بنی ہوئی ہے۔ جتنی بھی نئی بحثیں شروع ہوئی ہیں اور نئے افکار سامنے آئے ہیں، وہ بھی بیشتر اسی سوچ کے حوالے سے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب میں مغرب کے جدید نظریات اور مشرق کی قدیم شعریات کا صرف موازنہ ہی نہیں بلکہ ان کی مماثلت اور بعض اوقات مشرقی شعریات کی اولیت اور Seminal اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ مشرقی شعریات کی بازیافت اور بحالی اور مابعد جدید فکر کے تناظر میں اس کی دین کو باریک بینی سے پیش کر کے انہوں نے نہایت ہی اہم کام کیا ہے۔ ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل کے نظریات کو مشرقی فکر، سنسکرت کی شعریات اور بلاغت سے جوڑتے ہوئے نئی جہتوں کی تلاش کی ہے۔ اور اس طرح ادبی نظریئے اور تنقید اور فکر کے نئے اصول دیئے ہیں۔ انہوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ فکر اور ادب کی دنیا میں کوئی راستہ بند نہیں ہوتا۔ اس دنیا میں سوالات کی بہتات ہوتی ہے۔ ان سوالات کے مختلف اور بعض اوقات متضاد جوابات ہوتے ہیں اور کوئی جواب قطعی، حتمی یا آخری نہیں ہوتا۔ یہ جوابات بھی اپنے اندر کئی سوالات لئے ہوتے ہیں۔ اسی باعث ڈاکٹر نارنگ نے تنقیدی نظریہ کی اہمیت اور نظریہ سازی پر سیر حاصل بحث کرتے ہوئے ادبی تنقید کے نئے ماڈل (ماڈلز) کی جانب اشارہ کیا ہے جو مابعد جدیدیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کے بنیادی عناصر کی نشاندہی کرتے ہوئے انہوں نے لکھا ہے:

۱۔ نئی فکر کسی بھی نظام (سسٹم) کو نہیں مانتی۔ یہ سرے سے نظام کے خلاف ہے۔ ہر نظم و نسق اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے۔ اس لئے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔

۲۔ نئی فکر ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے نظریہ کے خلاف ہے۔ حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ پر ہے۔

۳۔ انسانی معاشرہ بالقوۃ جامد اور استبدادی ہے اور استحصال فقط طبقاتی نوعیت کا حامل نہیں۔

۴۔ ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔

۵۔ سماجی، سیاسی، ادبی ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرجح ہے۔

۶۔ کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوق انسانی اور شخصی آزادی ہیں۔ یہ نہیں تو سیاسی آزادی فریب نظر ہے۔

۷۔ مہا بیانیہ کا زمانہ نہیں رہا۔ مہا بیانیہ ختم ہو گئے ہیں یا زیر زمین چلے گئے ہیں۔ یہ دور چھوٹے بیانیہ کا ہے۔ چھوٹے بیانیہ غیر اہم نہیں ہیں۔ یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔

۸۔ مابعد جدید ذہن ہر طرح کی کلیت پسندی اور عمومیت زدگی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابہ اور آزادانہ Spontaneous اظہار و عمل پر اصرار کرتا ہے۔

۹۔ بالعموم نئے مفکرین کا رویہ یہ ہے:

"If Marx is not true then nothing is"

ہم تنقید میں جس فکری اور تہذیبی ڈائیلیما سے رو برو ہو رہے ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ نے اس کا تجزیہ کرتے ہوئے اس امر کی جانب اشارہ کیا ہے کہ مابعد جدیدیت اور پس ساختیاتی رویوں میں ہمیں ہر لحظہ نئے امکانات (اور خطرات و شبہات) کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تلاش اور تحقیق کے متوازن یا متبادل راستوں پر چلنا پڑتا ہے۔ اس سفر میں عدم یقینی اور استناد کے بارے میں جو تشکیک ہے Canonization کے متزلزل ہونے کے جس عمل سے ہم گذرتے ہیں اسے ہم نظر انداز نہیں کر سکتے۔ لہٰذا ادب میں ہمیں بیش از بیش چوکسی اور نئی ویژن کی ضرورت ہے۔

ان نئے رویوں سے جس فکری ایکس پلوژن یعنی معنی کی دنیا میں تکثیریت اور جمالیات و نظریات میں شدید تنوع پیدا ہونے کے باعث جو مسائل پیدا ہوئے ہیں وہ ایک نئے کریٹکل ڈسکورس کا تقاضا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ نے اس کریٹکل ڈسکورس کو ادبی تنقید کے مرکز میں لا کھڑا کر دیا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ہم اس ڈسکورس کے رو برو کیسے ہوتے ہیں۔ اس سے سرخرو ہو کر کیسے گذرتے ہیں، یہ ڈسکورس کئی متنوع اور کثیر الابعادی ڈسکورسوں پر مشتمل ہے۔ شاید اسی لئے آج نقاد کو ڈسکورس اِن لسٹ کا درجہ دیا جا رہا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے مختلف ڈسکورسوں کے کرس کراس راستوں پر چلتے ہوئے اپنی فکر کو واضح اور مربوط طور پر پیش کیا

ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں نظریہ سازی کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے اور اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کے خیال میں تھیوری کے بارے میں ہمارا مسئلہ محض ادبی مسئلہ نہیں بلکہ یہ تمام علوم اور پوری تہذیب (یعنی تمام تہذیبوں) کا بنیادی مسئلہ بن چکا ہے۔ لہٰذا اس سوال کو محض اکاڈمک یا جامعات تک محدود ماننا صحیح نہیں۔ جو شخص جدید معاشرے کے تغیرات کے نئی ٹکنالوجی کے غالب اثرات اور سائبر اسپیس کے معاملات سے واقف ہے وہ اس مسئلے کو بخوبی سمجھ سکتا ہے۔

حال ہی میں مابعد جدیدیت اور پس ساختیات وغیرہ کی بحثیں اس امر کی جانب اشارہ کرتی ہیں کہ اب ہمارے سامنے سوال یہ ہے کہ نئی صدی کا سماج کس پیچیدہ نوعیت کا ہوگا؟ یا کس نئی تہذیب کی آمد آمد ہے؟

''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' جہاں ختم ہوتی ہے وہاں سے نئی بحثوں کا آغاز ہو رہا ہے۔ یہ امید کی جا سکتی ہے کہ گوپی چند نارنگ جس طرح ہر نئے دور اور دانش کی دستک سنتے آئے ہیں اپنی اگلی تحریروں میں بھی مستقبل کے روبرو اسی ذہنی کشادگی اور مستعدی سے کھڑے ہوں گے اور تلاش و تجسس اور غور و فکر کی جس روایت کو انہوں نے اردو میں مستحکم کیا ہے وہ علم کی تلاش میں نکلے ہوئے لوگوں کے لئے چراغ راہ ثابت ہوں گی۔

اور آخر میں ڈاکٹر نارنگ کا ایک اقتباس:

''میں ان لوگوں میں سے نہیں جو اردو کے مستقبل کے بارے میں نوحہ گر کو ساتھ رکھتے ہیں۔ ان چار پانچ سو سالوں کے ارتقا میں اردو نے کسی طرح ادبی قدروں کو نکھارا، اس کی پشت پر کن سماجی اور فکری قوتوں کا ہاتھ رہا، اس نے متضاد تہذیبی عناصر سے کام لے لے کر کس طرح ذوق و احساس کی آسودگی کا سامان پیدا کیا اور شائستگی اور لطافت کے کیا کیا معیار پیش کئے۔ ان سب امور سے معروضی علمی انداز میں بحث کرنا اردو کی چار پانچ سو سالہ فکری اور تہذیبی تاریخ پر غور کرنا میری زندگی کا مقصد رہا ہے''

(ماہنامہ ایوانِ اُردو، دہلی۔ جنوری ۱۹۹۶ء)

شمس الرحمٰن فاروقی

گوپی چند نارنگ: میرا رقیب میرا دوست

پیارے گوپی چند نارنگ! دنیا مجھے اور آپ کو دوست سمجھتی ہے لیکن کچھ لوگ ہمیں رقیب بھی ثابت کرنا چاہتے ہیں۔ چلیے مجھے اس پر بھی کوئی خاص اعتراض نہیں۔ کیونکہ ہم دونوں ہی عروسِ اُردو کے عاشق و دلدادہ ہیں اور جب معشوق ایک ہو اور عاشق دو تو رقابت کے پہلو نکل ہی آتے ہیں۔ جب آپ کی کوئی اچھی تحریر دیکھتا ہوں تو رشک آتا ہے کہ کاش یہ میں نے لکھی ہوتی۔ کبھی کبھی میری بھی کسی ٹوٹی پھوٹی تحریر کو دیکھ کر آپ کا بھی جی للچاتا ہوگا۔ لہٰذا ہم بہر حال اس بات میں ایک دوسرے کے رقیب ہیں کہ گیسوئے اُردو جنھیں اقبال نے داغ کی موت پر منت پذیر شانہ کہا تھا، ان کو سنوارنے کے طلب گار اور ہوس مند ہم بھی ہیں۔

نقاد میں کیا خوبیاں ہونی چاہئیں اس سوال کے جتنے جواب ہیں، نقادوں کی تعداد ان سے کم ہی ہے۔ لیکن میں چونکہ نسبتاً کم ہمت اور طالب علمانہ ذہن والا شخص ہوں اس لیے میری نظر میں نقاد کی سب سے بڑی اور سب سے ضروری خوبی یہ ہے کہ اس کی تحریر صاف، واضح اور مربوط ہو تا کہ میں سمجھ سکوں کہ نقاد کیا کہہ رہا ہے۔ ابہام شاعری کی بہت بڑی خوبی اور تنقید کی سب سے بڑی لعنت ہے۔ کیوں کہ شاعری میں تو ابہام نئے نئے معنیٰ کے دروازے کھولتا ہے۔ اور تنقید میں ابہام کے باعث نفس مطلب کا دم گھٹ جاتا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ آج کل کے اکثر نقادوں کی زیادہ تر تحریریں میری فہم سے بالاتر ہیں۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ ہو کہ ان کی فکر اتنی عالی اور ان کے مطالعات اس قدر عمیق ہیں کہ میری رسائی ان تک نہیں ہو سکتی۔ لیکن اگر مجھ جیسا شخص بھی جو تنقید کو پڑھنا اور اس سے کچھ حاصل کرنا زندگی کا اوّلین فریضہ اور وظیفہ سمجھتا ہے، ان نقادانِ کرام کی تحریر سے کچھ حاصل نہ کر سکے تو پھر ایسی تنقید بھلا کس کام کی؟ میں تو اپنی معمولی سمجھ کی روشنی میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ ژولیدہ بیانی دراصل ژولیدہ فکری کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اگر نقاد کی باتیں پیچیدہ اور علمی گہرائی کی حامل ہیں تو غور و خوض اور مطالعہ ان باتوں کو ہمارے اوپر واضح کر سکتا ہے۔ لیکن اگر نقاد کی تحریر میں الجھاؤ، غیر قطعیت اور تصورات کی عدم وضاحت ہے

غور و خوض اور مطالعے کے دسیوں برس بھی اس کو سمجھنے کے لیے کافی نہیں ہو سکتے۔ جب نقاد کے ذہن میں باتیں خود ہی صاف نہیں ہیں یا اگر صاف بھی ہیں لیکن اگر اس کے پاس ان باتوں کو ادا کرنے کے لیے الفاظ نہیں ہیں تو اسے تنقید کے میدان میں تگ و تاز کرنے کی ضرورت نہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ ہمیں نقاد کی ہر بات سے اتفاق ہو یا اتفاق ہونا ضروری سمجھا جائے مثلاً آپ کی بعض باتوں سے مجھے سراسر اختلاف ہے میری بھی بہت سی باتوں سے آپ کو اختلاف ہے میری بہت سی باتوں کو آپ غلط قرار دیتے ہیں۔ لیکن اس اختلاف سے ان باتوں کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ کیونکہ ادب کی دنیا میں کوئی جواب آخری اور حتمی جواب نہیں ہوتا۔ صحیح جواب کے بھی کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔ ممکن ہے ایک نقاد کسی پہلو کو زیادہ اہم سمجھے دوسرا نقاد کسی اور پہلو کو، لیکن مجھے آپ کی جو بات سب سے زیادہ اچھی لگتی ہے وہ یہ ہے کہ آپ کی تحریر کو پڑھ کر صاف صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ آپ کیا کہہ رہے ہیں۔ کسی شاعر یا ادیب یا فن پارے کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے۔ کن باتوں کی بنا پر آپ اسے اچھا یا خراب کامیاب یا ناکام قرار دیتے ہیں۔ اختلاف یا اتفاق اسی وقت تو ممکن ہے جب ہمیں معلوم ہو کہ بات کیا کہی جا رہی ہے۔ مثال کے طور پر بعض معاصر شعرا اور ناول نگاروں کے بارے میں مجھے آپ کی رائے سے اتفاق نہیں ہے۔ بعض معاصر شعرا کے بارے میں میری رائے کو آپ خاص طور پر غلط گردانتے ہیں لیکن یہی افتخار کیا کم ہے کہ ہم معاصر ادب کی افہام و تفہیم اور اس کی تعیین قدر میں مصروف ہیں۔ غالب اور میر اور اقبال وغیرہ کے بارے میں تو ہر شخص کچھ نہ کچھ کہہ سکتا ہے لیکن معاصر ادب کے بارے میں کوئی رائے رکھنا تنقید کا سب سے بڑا امتحان ہے۔ اسی لیے کولرج نے کہا تھا کہ تنقید کا سب سے بڑا فرض یہ ہے کہ اس زمانے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے اس کی اچھائیوں کو واضح کیا جائے کیوں کہ نئی چیز کو برا یا خراب یا غلط کہہ دینا تو بہت آسان ہے۔ پرانے پیمانے بھی موجود ہیں جن کو کھینچ تان کر نئی تحریر کے خلاف ثابت کیا جا سکتا ہے۔ اور پھر نئی چیز کو خراب کہہ دینے میں کوئی خطرہ نہیں کیوں کہ اس بات کا امکان بہر حال زیادہ ہے کہ نئی چیز خراب یا غلط ہوگی۔ سب سے بڑی بات یہ کہ ہم اپنے کو کلاسیکی روایت کا امین کہہ کر بہت آسانی سے نئی چیزوں سے پیچھا چھڑا سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف نئی تحریر میں خوبیاں ثابت کرنے کی کوشش ہی مخدوش عمل ہے۔ بعض اوقات تو وہ لوگ بھی ناراض ہونے لگتے ہیں جن کی تحریر میں خوبیاں ثابت کرنے کی کوشش کی جائے۔ لہٰذا وہ نقاد جو معاصر ادب کا مطالعہ کرنے سے جی نہیں چراتا بلکہ ہر طرح اس میں مصروف و منہمک ہوتا ہے۔ ہماری تعریف اور احترام کا مستحق ہے۔ لہٰذا تحریر کی وضاحت ربط و انتظام اور استدلال و تجزیہ کے دروبست کے بعد آپ کی دوسری بڑی خوبی یہ ہے کہ آپ نے کلاسیکی ادب

کے علاوہ معاصر ادب کے بارے میں بھی تنقید، تعارف اور تجزیے کا حق ادا کیا ہے۔ لیکن نرا عقلی استدلال کافی نہیں۔ استدلال کی پشت پناہی کے لیے وجدان اور ذوق سلیم بے حد ضروری ہیں۔ ذوق سلیم نہ کہیے، شئے لطیف کہیے۔ مراد وہ صلاحیت ہے جو نقاد کو جبلّی طور پر اچھے برے میں فرق کرنا سکھاتی ہے۔ اس شئے لطیف کا سب سے اہم اظہار زبان شناسی اور اظہار کی باریکیوں کو سمجھنے کے ذریعہ ہوتا ہے۔ برٹرنڈ رسل نے لکھا ہے کہ فلسفیانہ کارگزاری کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ ہم وجدانی طور پر کوئی فیصلہ کریں یا کسی نتیجے پر پہنچیں۔ پر اس نتیجے کے صحیح یا غلط ہونے کے بارے میں استدلال قائم کریں اور اگر استدلال کی روشنی میں وہ نتیجہ غلط یا ناکافی ہو تو وجدان کو سینے سے چمٹائے نہ رہیں بلکہ مزید غور کریں اور پچھلے فیصلے پر نظر ثانی کریں۔ میرا خیال ہے کہ ادبی تنقید کے لیے اس سے بہتر طریق کار ممکن نہیں۔ محض استدلال کی مثال ریاضی کے مسئلے کی ہے۔ اگر کسی کام کو ایک شخص پچاس منٹ میں کرتا ہے تو پچاس آدمی مل کر اُس کام کو ایک منٹ میں کر سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ صحیح ہے لیکن اس کی روشنی میں کوئی اصول نہیں قائم ہو سکتا ہے۔ لہٰذا استدلال کے بغیر وجدان بے لگام ہے اور وجدان کے بغیر استدلال بے روح ہے۔

استدلال اور وجدان کے شانہ بشانہ چلنے کی مثال آپ کے ان مضامین میں ملتی ہے جن میں آپ نے میر انیس، اقبال اور میر کی صوتی اور نحوی خصوصیات کو واضح کیا ہے۔ خاص کر میر انیس پر آپ کا مضمون معرکے کا ہے۔ اس میں آپ نے دبیر سے موازنہ کر کے دکھایا ہے کہ میر انیس کے یہاں نظم کی ترتیب اور آہنگ کی تعمیر بعض صوتی اور لسانی کارگزاریوں کی بنا پر مرزا دبیر سے بہتر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں آپ نے پہلے وجدانی طور پر طے کیا کہ دبیر کے مقابلے میں انیس بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ پھر آپ نے دھندلا سا احساس کیا ہوگا کہ انیس کی بعض صوتی اور لسانی خصوصیات ہیں پھر آپ نے انیس و دبیر کا موازنہ کر کے دیکھا کہ آیا وہ خصوصیات دبیر کے یہاں بھی ہیں کہ نہیں معلوم ہوا کہ دبیر کے یہاں وہ باتیں نہیں ہیں۔ پھر آپ کا مضمون وجود میں آیا۔ اسی طرح اقبال کے بعض لسانی خواص کی طرف آپ نے جو اشارے کیے ہیں وہ وجدان اور شئے لطیف کے ذریعے استدلال تک پہنچتے ہیں۔

تجزیے کے علاوہ تشریح بھی تنقید کا بہت اہم فریضہ ہے۔ کسی فن پارے کو ہم کیا سمجھ کر پڑھیں؟ اس میں کس طرح کے معنی کی کارفرمائی ہے؟ فن پارہ جو کچھ بظاہر کہہ رہا ہے اس کی پیچھے بھی کوئی بات ہے یا نہیں؟ کیا فن پارے کا کوئی داخلی نظام بھی ہے جو اس کے ظاہر سے بظاہر کوئی خاص علاقہ نہیں رکھتا۔ لیکن جو دراصل اس کا اصل مفہوم ہے؟ اس آخری سوال سے جن نقادوں نے بحث کی ہے ان کو وضعیاتی یعنی STRUCTURALIST کہا جاتا ہے۔ آپ نے وضعیاتی طریق کار تو نہیں استعمال

کیا ہے لیکن ہر باخبر نقاد کی طرح آپ نے وضعیاتی نقادوں کی بصیرت سے فائدہ ضرور اُٹھایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کے بعض فسانوں میں اساطیری معنویت کا جو مطالعہ آپ نے پیش کیا ہے وہ اردو میں اپنی مثال آپ ہے۔ ممکن ہے آپ کی تشریح سے پورا اتفاق نہ کیا جائے لیکن بیدی کے افسانوں میں معنویت تلاش کرنے کے سلسلے میں آپ کا یہ مضمون سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

گوپی چند نارنگ! آپ میں ایک اور خوبی ہے۔ جو شاید مجھ میں اور آپ میں مشترک ہے۔ وہ یہ کہ آپ ادب کا مطالعہ غیر مشروط ذہن سے کرتے ہیں، ادب سے یہ تقاضا نہیں کرتے کہ وہ آپ ہی کے معتقدات اور تصورات کی ترجمانی کرے۔ آپ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ ادب اپنی جگہ خود ایک سچائی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ یہ سچائی اس فلسفیانہ یا اخلاقی نظام سے ہر جگہ اور ہر طرح ہم آہنگ ہو جسے نقاد خود مانتا اور قبول کرتا ہے۔ ادب کے ساتھ آپ کا PASSIONATE COMMITMENT یعنی انتہائی سچا گہرا اور بے لوث لگاؤ مثالی حیثیت رکھتا ہے۔ اقبال ہوں یا غالب، میر انیس ہوں یا آج کا کوئی نوجوان شاعر آپ ان سب کا مطالعہ یکساں خلوص و یقین کے ساتھ اور ذہن کی یکساں آزادی کے ساتھ کرتے ہیں۔ وہ نقاد ہی کیا جس کے ذہن کی تمام کھڑکیاں کھلی نہ ہوں اور جس کی شخصیت کے تمام گوشوں میں ادب کی محبت خالصتاً ادب کی خاطر نہ ہو۔ افسوس ہے کہ ہمارے اکثر نقاد اس معیار پر کھوٹے نکلتے ہیں۔ آج کی خود غرض دنیا میں ادب اور صرف ادب کے ساتھ آپ کی گہری وابستگی ہمارے لیے امید کی کرن کا کام کرتی ہے۔

آخر میں ایک بات یہ بھی کہہ دوں کہ لسانیات اور تاریخ ادب اور ترجمہ بھی وہ میدان ہیں جن میں آپ دور دور تک تنہا نظر آتے ہیں۔ ہمارے اکثر معاصر یہاں آپ کے ہم عنان و ہم رکاب تو کیا، آپ کے رہوارِ قلم کے پیچھے پیچھے بھی نہیں چل سکتے۔ میں تو صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ اس زمانے میں کیا ہر زمانے میں ادب کی اقدار کے نقاد بہت کم ہوئے ہیں۔ آپ ان چند میں بھی ممتاز ہیں۔ آپ کی ہر بات صحیح نہ سہی لیکن آپ کی کوئی بات نظر انداز کرنے کے لائق نہیں۔

☆☆☆

پروفیسر صادق

افسانے کی تنقید اور گوپی چند نارنگ

اُردو میں افسانوی ادب پر لکھی جانے والی تنقید کی رفتار ابھی بھی سست ہے۔ شاعری کے مقابلے میں افسانے کی تنقید ایک علیٰحدہ مذاق اور علیٰحدہ انداز نظر کا مطالبہ کرتی ہے۔ شاعری کی تنقید کی باقاعدہ تاریخ کو پورے سو برس ہو رہے ہیں اور اس کی شعریات کا خاکہ بھی بڑی حد تک واضح ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید شعر کی ترقی کی رفتار میں کبھی کمی واقع نہیں ہوئی۔ فکشن کی تنقید زندگی کے جس گہرے مشاہدے اور مطالعے کا مطالبہ کرتی ہے ہمارے فکشن کے نقادوں میں بالعموم اس کا فقدان ہے۔ ان میں سے بعض نقاد صرف شاعری کے پیمانوں سے فکشن کو جانچتے ہیں اور پہلے سے یہ مفروضہ قائم کر کے چلتے ہیں کہ فکشن، شاعری کے مقابلے پر درجہ دوم کی چیز ہے دوسرے وہ نقاد ہیں جن کا مطالعہ جدید افسانہ یا ناول کی حد ہی تک ہوتا ہے یا گنے چنے جدید مغربی فکشن کو انھوں نے پڑھ رکھا ہے۔ مگر ہمارے افسانوی ادب کی وسیع ترین تاریخ مافیہہ سے وہ بے خبر ہیں۔ انھیں فکشن کی تاریخ کا علم ہے نہ ان روایتوں کا جنھوں نے جدید افسانوی ادب تک کو متاثر کیا ہے۔

گزشتہ پچیس تیس برسوں میں جن جدید نقادوں نے اردو میں فکشن کی تنقید کو اعتبار کا درجہ عطا کیا ہے، ان میں گوپی چند نارنگ کا نام نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ گوپی چند نارنگ بنیادی طور پر فکشن ہی کے نقاد ہیں مگر بعد ازاں لسانیات کو انھوں نے اپنا اوڑھنا بچھونا بنا لیا۔ لسانیات سے ایک ربط خاص رکھنے کے باوجود انھوں نے فکشن کی تنقید سے منھ نہیں موڑا۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ مثنویوں کا مطالعہ ایک تحقیقی مطالعہ تھا جس کے توسط سے وہ کلاسیکی مشرقی افسانوی ادب کے ان سلسلوں تک پہنچے تھے جن پر ہماری نظر بہت کم گئی تھی بلکہ یہ سلسلے وہ تھے جو آہستہ آہستہ ہماری یادداشتوں سے مٹتے جا رہے تھے۔ دراصل انھیں قصوں اور داستانوں کی چھان پھٹک کرتے ہوئے وہ پرانوں کی کہانیوں، کتھا سرت ساگر، طلسم ہوش ربا اور الف لیلیٰ وغیرہ جیسے عظیم ترین کلاسیکی اثاثے تک پہنچے اور ان چیزوں نے ان کی فکشن کی فہم کو وسیع کیا۔ گوپی چند نارنگ کے ان چند مضامین کو چھوڑ کر جو بطور مقدمہ لکھے گئے اور جن کا موضوع ہی کلاسیکی افسانوی ادب ہے، بیشتر مضامین جدید اردو افسانے پر لکھے ہوئے ہیں۔ جدید افسانے کو موضوع بحث

بنانے کے معنی قطعی یہ نہیں ہیں کہ وہ اپنے پرانے سبق کو بھول گئے ہیں دراصل ان مضامین میں بھی وہ اپنے تجزیے کے دوران، ماضی میں دور بہت دور نکل جاتے ہیں۔ان کے نزدیک ہمارے افسانوی ادب کی جڑیں، انھیں مشرقی سرزمینوں اور منطقوں میں پیوست ہیں۔ یہ وہ تخلیقی سرچشمے ہیں جن کے سوتے کبھی خشک نہیں ہو سکتے۔حتیٰ کہ پریم چند کو بھی وہ اسی سلسلے کی ایک کڑی مانتے ہیں۔''پریم چند کے اسلوب کا تعلق اس عظیم عوامی روایت سے ہے جو پراکرتوں کے سمندر منتھن سے برآمد ہوئی تھی اور جسے کھڑی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے''۔ان خیالات کا ذکر انھوں نے انتظار حسین کے فکروفن پر لکھے ہوئے مضامین میں بھی کیا ہے اور ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' میں بھی، نیا افسانہ روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحہ فکریہ'' اور ''اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ: بلراج مین رااور سریندر پرکاش'' میں بھی ہے ان مضامین میں بھی افسانوی اسالیب، زبان، تکنیک، مواد اور کرداروں پر بحث کرتے ہوئے تمثیل، استعارہ، علامت اور اساطیر کو بھی موضوع بحث بنایا گیا ہے۔مگر جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ہمارے اکثر نقادوں کا موقف یہ رہا ہے کہ انھوں نے فکشن کو شاعری کے پیمانوں سے ناپنے اور جانچنے کی کوششیں کیں، نتیجتاً سارا فکشن ہی ان کی فہم سے بالاتر رہا۔گوپی چند نارنگ نے تمثیل یا استعارے کے ذیل میں شاعری اور نثر یا شاعری اور فکشن کا موازنہ کرنے کی غلطی نہیں کی اور نہ یہ کیا کہ ایک کا قد بلند ثابت کرنے کی غرض سے دوسرے کا قد پست قرار دیا جائے۔تمثیل، افسانوی ادب کا سب سے قدیم ترین وسیلۂ اظہار ہے۔جدید اردو ادب میں اس کا سب سے طاقتور طریقے سے استعمال انتظار حسین کے یہاں ملتا ہے۔انتظار حسین نے ہندوایران سے عرب تک کی افسانوی روایات سے فائدہ اٹھایا ہے یونان اور مصر سے لے کر ہندوایران تک کہانی کہنے کی مختلف تکنیکیں اور اسالیب ہیں۔مگر یہ ساری تکنیکیں اور اسالیب جو چرند پرند کی کہانیوں میں ہوں یا مذہبی اور نیم مذہبی حکایتوں میں باہمی سطح پر بڑی یکسانیت کے حامل ہیں۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ساری دنیا کی کہانیوں اور کتھاؤں کا سرچشمہ ایک ہی ہے۔ کہانیاں انسانی قبیلوں کی ہجرتوں کے ساتھ سفر در سفر کرتی رہیں ان میں ترمیم اور اضافے ہوتے رہتے ہیں جہاں پہنچتی تھیں وہیں کے عوامی کلچر میں رچ بس کر نئی ہو جاتی تھیں۔صدیوں کے سفر نے ایک ایک کہانی کو کئی کئی کہانیوں میں بدل دیا ہے اور اب وہ تحریر میں سمٹ آئی ہیں۔گوپی چند نارنگ نے انتظار حسین کے فن پر بحث کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''برصغیر میں کہانی کی روایت کتھا کی روایت ہے۔داستان نے بھی اس لحاظ سے اسی روایت کو آگے بڑھایا تھا کہ وہ سننے سنانے کی چیز ہے اس کے برخلاف بیسویں صدی میں افسانے کا سارا ارتقا ایک تحریری صنف کا ارتقا ہے۔یہ لکھے

اور پڑھے جانے کی چیز ہو کر رہ گیا تھا۔ انتظار حسین نے باصرہ کے ساتھ سامعہ کو
پھر سے بیدار کیا ہے اور کہانی کی روایت میں سننے اور سنائے جانے والی صنف
کے لطف کا از سر نو اضافہ کیا ہے۔''

یہاں نارنگ صاحب ہمیں ہمارا بھولا ہوا سبق یاد دلا رہے ہیں کہ سننے اور سنانے کی روایت ہماری تہذیبی جڑوں میں گہری چلی گئی ہے۔ تحریر کو ہم دیکھ کر پڑھتے ہیں اور سوچ کر دیکھتے ہیں یعنی پڑھنے کے بعد ہم اپنی سوچ میں اس کے ڈرامائی عمل کو دیکھتے ہیں۔ جبکہ سننے کے ذریعے یا سننے کے دوران ہم سوچتے کم اور دیکھتے زیادہ چلے جاتے ہیں۔ اس قسم کے عمل سے جو لطف اور انبساط میسر آتا ہے وہ بھی فوری اور غیر آلودہ ہوتا ہے۔

نارنگ صاحب نے جہاں جہاں اساطیر، علامات، سامی و اسلامی روایات سے لے کر بودھی اور ہندوستانی و دیو مالائی حکایتوں اور ان کے پس منظر میں جدید افسانے کا سراغ لگایا ہے وہاں وہ محض قصہ گوئی کی تاریخ بیان نہیں کرتے بلکہ تاریخ سے پرے جا کر ان تہذیبی سرچشموں تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں جو صدیوں کے گرد و غبار میں اٹ گئے ہیں۔ بیدی کے فن کی اساطیری جڑوں میں ان کا رخ ہندو دیو مالا کی طرف ہے جب کہ انتظار حسین چوتھے کھونٹ میں، ان کے حوالوں کا دائرہ وسیع ہو کر پورے جنوب مشرقی ایشیا کو اپنی حدوں میں سمیٹ لیتا ہے۔ صحیح تو یہ ہے کہ انھیں سرسری گزر جانے کا فن ہی نہیں آتا۔ مثلاً انتظار حسین کی کہانی ''کشتی'' کا تجزیہ کرتے ہیں تو نسل انسانی کی تباہی و بربادی اور اس کی بقا کے مسئلے سے جوڑ دیتے ہیں۔ پھر سامی، انجیلی اور اسلامی روایت میں اس کے آثار تلاش کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''لگتا ہے کہ یہ روایت دو ہزار سال مسیح سے قبل سمیری SUMERIAN اور عبرانی قصّوں سے شروع ہوئی اور دنیا کی تہذیبوں میں پھیل گئی DEUCALION کے یونانی قصے بھی اسی سے متاثر ہوئے اور سنسکرت میں منو کی روایت بھی انھیں قصّوں سے چلی ہوگی۔ ان سب کی پشت پر غالباً وہ زبردست تاریخی سیلاب رہا ہوگا جس میں پورا EUPHRATESTIGRIS دوآبہ غرق ہو گیا ہوگا اور جس کے ۱۹۰۰ سالہ قبل مسیح کے قدیم آثار میسوپوٹیمیہ کی کھدائی میں دریافت ہو چکے ہیں''۔

دیگر افسانوں کے تجزیوں میں بھی نارنگ صاحب کا یہی انداز ہے۔ تاریخ، تہذیب، اساطیر، رسومات اور لوک روایات، نارنگ صاحب کی خاص دلچسپی کے محور ہیں۔ انتظار حسین اور بیدی کے افسانوی فن پر جو

مضامین ہیں وہ اسی لیے انتہائی معنی خیز، علم افزا اور معلومات افزا ہیں کہ ان میں نارنگ صاحب کے مطالعات کا بھی نچوڑ آ گیا ہے۔ ان مطالعات اور نتائج سے ہمیں یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ کہانی کی طرح ساری انسانیت ایک ہی سرچشمے سے خلق ہوئی ہے۔ تہذیب اپنی انتہا میں واحد ہے جس کی اکائی انسان اور صرف انسان ہے۔

گوپی چند نارنگ نے جدید افسانے پر گفتگو کرتے ہوئے بعض نئے سوالات بھی اُٹھائے ہیں بعض پرانے شکوک رفع بھی کیے ہیں اور خاص طور پر ان نقادوں پر سخت گرفت بھی کی ہے جو جدیدیت کے ایک مخصوص تصور کے مطابق محض تجرید اور علامت ہی کو جدید افسانے کی اصل خوبی اور انفرادیت مانتے ہیں۔ حقیقت اور حقیقت نگاری کے نام ہی سے انھیں چڑ ہے۔ نارنگ صاحب نے اس قسم کے مغالطوں کو بھی مقدور بھر دور کرنے کی مخلصانہ سعی کی ہے۔ ان کے خیالات کے مطابق افسانے کا نہ تو کوئی ایک اسلوب ہے اور نہ کوئی ایک تکنیک، ہر کہانی اپنی تکنیک آپ لے کر وجود میں آتی ہے۔ کہانی کاروں کو نہ تو کردار سے کد ہونی چاہیے اور نہ حقیقت کے عام یا خاص مفہوم سے ''نیا افسانہ، علامت تمثیل اور کہانی کے جوہر'' میں انھوں نے اپنے ایک پرانے سوال کو دہرایا ہے جو خود کئی سوالات کا مجموعہ ہے اور پھر اس کا جواب بھی خود ہی فراہم ہو سکتے ہیں اور ہوئے ہیں اس لیے میں اسے مکمل صورت میں رقم کرنا چاہوں گا۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''نئے افسانے میں نئے افسانہ نگار کی اصل بغاوت کس سے تھی خطابت، رومانیت، جذباتیت اور فارمولا زدہ کہانی سے، سیاہ وسفید کی سطحیت سے متوسط طبقے کی کھوکھلی اخلاقیت سے، نظریہ بازوں کی اشتہاریت سے اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری، سطحی اور یک طرفہ ترجمانی سے یا اجتماعی لاشعور کے نہاں خانوں میں پڑی بھولی بسری کتھا اور کہانی کی روایت سے بھی، جو انسانی زندگی کے صدیوں کے ارتقائی تجربوں کو پیش کرتی ہے اور فطرت کے بھیدوں کو فاش کرتی ہے؟''

جدید افسانہ جس طرح علامت یا تجرید کے نام پر ایک گورکھ دھندا بنتا جا رہا تھا اور اس طرح کئی نوجوان افسانہ نگاروں کی بہترین صلاحیتیں مسمار ہوتی جا رہی تھیں، نارنگ صاحب نے بروقت یہاں ایک دکھتی رگ پر ہاتھ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے اپنے ہی اٹھائے ہوئے سوال کا بڑا کافی وشافی جواب ان لفظوں میں دیا ہے:

''میرا معروضہ یہ تھا کہ وہ افسانہ نگار جن کے تجربے کی شدت یا احساس وشعور کی پیچیدگی اس کا تقاضا کرتی ہے وہ تو علامتی کہانی لکھیں گے ہی، ورنہ کیا ضروری ہے کہ وہ افسانہ نگار بھی جو سیدھی سادی کہانی لکھنے پر بھی قادر نہیں، وہ بھی علامتی کہانی کے چکر میں ایسی تحریروں کے انبار لگادیں، جو کھینچ تان کر بھی نہ کہانی کہی جاسکتی ہیں اور نہ انشائیہ نہ کچھ اور''۔

ہمیں یہاں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جدیدیت کی تحریک کو پروان چڑھانے میں اور اسے استحکام بخشنے میں نارنگ صاحب کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ باوجود اس کے انھوں نے جدیدیت کے نام پر لکھے ہوئے ایسے افسانوں کو افسانہ ماننے سے انکار کردیا کہ ادب کے کسی زمرے ہی میں نہیں آتے ان کا یہ مضمون ۱۹۸۰ میں شائع ہوا تھا۔ نارنگ صاحب کے اٹھائے ہوئے سوالات کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد نے گورکھ دھندے والی کہانیاں لکھنا تقریباً ترک کردیں۔ گزشتہ دس بارہ برسوں کے دوران لکھے ہوئے اردو افسانے اپنی تکنیکوں کے لحاظ سے مختلف ہیں مگر ان میں زندگی کی شیرینی اور زہر پوری طرح رواں دواں دکھائی دیتا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں نے حقیقت اور علامت کے مابین تفریق کی کوئی بنیاد قائم نہیں کی ہے ایک حقیقت نگار کی کہانی علامتی بھی ہوسکتی ہے اور ایک علامتی کہانی میں حقیقت نگاری کا جوہر بھی ہوسکتا ہے۔ نارنگ صاحب نے ان مفروضاتی حدبندیوں کو یہ کہہ کر پوری طرح مسمار کردیا ہے :

''کہانی خواہ علامتی ہو یا حقیقت نگاری کی، میری حقیر رائے ہے کہ اصل مسئلہ اس کی اکہری سطح یعنی معنوی سطحیت یا معنیاتی تہ داری کا ہے اور...... یہ کام تخلیقی رویے اور زبان کے استعاراتی تفاعل کا ہے جو تمثیل کا بھی راز ہے اور علامت کا بھی اگر چہ اس کی توسیع اور ترفع الگ الگ طور پر ہوتا ہے اور یہ بہت کچھ فنکار کی اپنی ذہنی اور تخلیقی صلاحیت پر منحصر ہے۔ ایک نہایت معنی خیز علامت ایک معمولی فن کار کے ہاتھوں نہ صرف اپنا منھ چڑانے لگتی ہے بلکہ مہمل بن کر رہ جاتی ہے، دوسری طرف حقیقت نگاری کی کہانی میں خواہ علامت کا استعمال شعوری سطح پر نہ ہوتا ہم اگر فنکار کو بیانیہ اور اس کی معنیاتی انسلاکات پر قدرت حاصل ہے تو اس میں سے ازخود علامتی مفاہیم کی شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں''۔

نارنگ صاحب کا سارا زور استعاراتی تفاعل پر ہے۔ یعنی کہانی اپنی پہلی سطح پر کہانی ہوتی ہے مگر اس کی دوسری سطح جو لفظوں کی تہہ میں چھپی ہوتی ہے وہ معنی کی سطح ہوتی ہے اور اسی سے گہرے معنی یا

ایک سے زیادہ معانی قائم ہوتے ہیں لفظوں کے علامتی اور استعاراتی تفاعل سے ایک طرف یہ عمل شعوری طور پر وارد ہوتا ہے تو دوسری طرف یہ از خود بھی رونما ہوتا ہے۔فن کار کی اپنے فن پر قدرت ضروری ہے اگر یہ نہیں تو بقول نارنگ صاحب نہ تو حقیقت نگاری کی کہانی محض حقیقت نگاری کی ہونے کے باعث بڑی کہانی ہو سکتی ہے اور نہ علامتی افسانہ محض علامت کی بنیاد پر بڑا افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے اسی خیال کو انھوں نے دوسرے لفظوں اور بعض نئے استدلال کے ساتھ ''افسانہ نگار پریم چند'' میں بھی دہرایا ہے۔جدیدیت کی بلند بالا آوازوں کے درمیان پریم چند صرف ہماری نصابی ضرورت بن کر رہ گئے تھے۔نصاب کے باہر ان کے پڑھنے اور ان پر غور وفکر کرکے لکھنے والوں کا قحط سا پڑ گیا تھا۔پریم چند پر لکھنے کے معنی پس ماندگی ذہن کے تھے۔عین اسی زمانے میں گوپی چند نارنگ نے سب سے الگ ڈگر بنائی اور پریم چند کو نئے استدلال کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔یہاں بھی ان کا مقدمہ یہی ہے کہ ایک حقیقی فن کار کا فن کبھی ضائع نہیں ہوتا۔اس کے تخیل کا جوہر چیزوں کو اس طرح رقم کر دیتا ہے کہ وہ تخلیقی سطح پر امر ہو جاتی ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

> ''پریم چند انسانی نفسیات کا شعور رکھتے تھے ان کے پاس صرف ایک دردمند اور انسان دوست دل ہی نہیں،حقیقت کو پہچاننے والی نظر اور اسے بیان کرنے والا قلم بھی تھا۔سچا فن کار جس طرح حقیقت کی بازیافت کرتا ہے،تخیل کی سطح پر اس سے جس طرح چراغ روشن کرتا ہے اور گزراں حقیقت کی تقلیب کرکے اسے جس طرح فنکارانہ چابک دستی سے تخلیقی سطح پر زندہ جاوید کر دیتا ہے،پریم چند کے یہاں اس کی مثالوں کی کمی نہیں''۔

پریم چند کے فکر وفن پر یہ قطعی اور دوٹوک رائے جو ایک صاحب وژن فکشن کا نقاد ہی دے سکتا ہے۔نارنگ صاحب کی تحریریں بے اثر ثابت نہیں ہوئیں۔انھوں نے ۱۵۔۲۰ برس پہلے جن اندیشوں کی طرف اشارے کیے تھے،جن مغالطوں کی سمت توجہ دلائی تھی،جن شبہات کا اظہار کیا تھا ان کی طرف نوجوان نسلوں نے خاطر خواہ توجہ کی ہے۔جن حضرات نے ان کے قائم کیے گئے سوالات اور دلیلوں کو کوئی اہمیت نہیں دی تھی وہ بھی یہ تسلیم کرنے لگے ہیں کہ افسانے کو اظہار کے بہت سے طریقوں میں سے کسی ایک طریقے کی کھونٹی سے نہیں باندھا جا سکتا۔افسانہ نگار کا تخیل ہی رسا نہیں ہے اور وہ زبان وبیان پر بھی قدرت نہیں رکھتا نیز وہ معنی کے کھیل سے بھی واقف نہیں ہے تو ہر اظہار کے صیغے میں اس کا فن کم معیار اور کم مایہ ہی ثابت ہوگا۔

عتیق اللہ

ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات

اردو ادب میں گزشتہ کم و بیش چالیس برس نظریاتی تنازعات سے وابستہ رہے ہیں۔ بالخصوص اُس نظریے کو بار بار تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے جس کا خمیر سماجی، سیاسی اور اقتصادی متعلقات سے تیار ہوا تھا، اُن نظریات پر بھی کبھی کبھار گرفت کی گئی ہے جن کی نمود، نفسیات اور جمالیات وغیرہ تجربی اور علمی سیاق سے ہوئی تھی۔ لسانیات نے علمِ زبان کی حدود سے نکل کر اسلوبیات کی نئی تعبیریں وضع کیں اور اس طرح معنیات اور نشانیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے دانش ورانہ گُرے کو وسیع کرنے میں کافی مددگار ثابت ہوئی۔

ساختیات جو ایک طرز فکر اور دانش ورانہ تجزیاتی طریقِ کار سے عبارت ہے، ادبی تنقید میں ایک قدرے جدید نظریہ ہے، جس کی باقاعدہ بنیاد گزاری اِسی صدی کے چھٹے عشرے میں کلاڈ لیوی اسٹراس (اصلاً ماہر بشریات) کے ذریعے عمل میں آئی۔ ابتدائی آثار کے طور پر روسی ہیئت پسندوں اور پراگ اسکول (۱۹۳۰ء) رومن جیکب سن کی حیثیت جن میں کلیدی تھی، اور سوسئیر کا ساختیاتی تصور بابت ۱۹۱۳ء میں اس کے نشانات نمایاں ہیں۔

نشانیات SEMIOLOGY جس کی رو سے زبان ایک نظامِ نشانات ہے۔ زبان نام ہے ایک خود مختار اور تہذیبی طور پر معین نظامِ نشانات کا خارجی حقیقت سے کسی بھی قسم کے ذاتی یا طبیعی رشتے کے بغیر الفاظ و معانی کے رشتے وجود میں آتے رہتے ہیں۔ اِس تصور کا مخرج فرڈی نیانڈ ڈی سوسئیر کا فلسفۂ لسان ہے کہ :

'زبان NOMENCLATURE تسمیہ یعنی اشیا کو نام دینے والا نظام نہیں ہے بلکہ زبان افتراقات کا نظام ہے، جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں ہے'۔ (ترجمانی: نارنگ)

سوسئیر کو اِسی بنا پر جدید لسانیات کا باوا آدم بھی کہا جاتا ہے، خصوصاً عصری فرانسیسی ماہرین ساختیات نے معیار سازی بلکہ بنیادی معیار سازی میں سوسئیر ہی کے

تصوات پر بنائے ترجیح رکھی ہے۔

ماہرین لسانیات کے علاوہ ادبی نقادوں، ماہرینِ بشریات، فلسفیوں اور نفسیات دانوں وغیرہ کا ایک بڑا حلقہ ہے جو اپنے آپ کو ساختیاتی کہتا ہے۔ ان کے پہلو بہ پہلو ان نکتہ طرازوں کی بھی کمی نہیں جو سرے سے ساختیات ہی کے منکر ہیں یا لسانیاتی تصورات کا طرزِ اطلاق ہی ان کے نزدیک صحیح نہیں ہے ماہرین ساختیات کا مختلف النوع علوم سے تعلق ہونے کی بنا پر اس کی نہ تو کوئی حتمی فرہنگ تیار ہو سکی ہے اور نہ ہی معروضی بنیاد پر واضح اصول بندی بالآخر کلیت پسندی یا جبریت کی طرف لے جاتی ہے۔ تاہم مختلف علوم کے ماہرین کے اختلاف میں ایک عمومی وحدت کی جستجو ضرور کی جا سکتی ہے اور اُسی کا نتیجہ ہے کہ ہم جسے ساختیات کہتے ہیں اُسے نئی ساختیاتی شعریات سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے اور اس حوالے سے ادب کی نئی تھیوری کا امکان بھی اِسی میں مُضمر ہے۔

اِسی وحدت کی جستجو کی ایک تازہ نظیر گوپی چند نارنگ کی جیم وضخیم تصنیف 'ساختیات' پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ہے۔ نارنگ کا یہ بلند کوش کام ایک دو برس کے تفکر کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس عمل میں گذشتہ دس بارہ برس کی سعی کاوش بکار آئی ہے، یعنی جب انھوں نے اردو میں اسلوبیات کو روشناس کرایا تھا تب ہی ان کے ذہن میں ایک مبسوط منصوبے کے خطوط بھی قائم ہو چکے تھے۔ ممکن ہے انھیں اس بات کا احساس نہ ہو مگر ایک تسلسل ہے جو اُن کے مضامین کے سنینِ اشاعت سے تدریجی تواتر کا پتہ دیتا ہے۔ روسی ہیئت پسندی سے لے کر پس ساختیات تک کی مختلف کڑیاں مغرب میں لفظ و معنی اور ان کے رشتوں کے ان مباحث کو ایک نیا نام دینے کی سعی کی مترادف ہیں، جس کی پہلی تمہید ارسطو نے باندھی تھی۔

گوپی چند نارنگ نے وحدت کی جستجو کا دائرہ اس معنی میں وسیع تر کیا ہے کہ انھوں نے مشرق کے ان کم و بیش گم شدہ ادبی تصورات یا شعری لسانیات کی بازیافت کی ہے، جن کا مغربی تصوّرات کے دباؤ کے تحت ارتقا رُک گیا تھا۔ ہم ہی نے انھیں آثارِ قدیمہ کا نام دے کر طاقِ نسیاں کی زینت بنا دیا تھا۔ اِسی لیے ہم انھیں تا بہ ہنوز اپنی فہم کا حصہ نہیں بنا سکے۔ تاہم مشرق تا مغرب روایت و دانش کا یہ عظیم تسلسل عالمی تہذیبی اور بشریاتی باہمی مبادلے اور اساسی وحدت کی توثیق کرتا ہے۔

گوپی چند نارنگ اگر محض ساختیات و پس ساختیات کے یوروپی مباحث ہی

سے روشناس کراتے تو اس کی بھی ایک اہمیت تھی، لیکن وحدت کی جستجو میں اُنھوں نے عربی و فارسی اور سنسکرت شعریات کے بحرِ ذخار کی بھی خاطر خواہ غواصی کی ہے اور نتیجۂ جو گوہر ہائے مراد وہ اپنے دامن میں سمیٹ لائے ہیں اُن کی تب و تاب سے یقیناً ہمارے ذہن کدے منور ہوئے ہیں۔

اِس مطالعے میں چین کی کمی ضرور کھٹکتی ہے کیوں کہ چین کے تصوراتِ فنِ عظیم تر مشرق ہی کے اہم ما۔ ۔ ہیں۔ مغرب میں لفظ و ہیئت کے جدید اولین نکتہ شناسوں میں ایذرا پاؤنڈ بھی تھا جو نگارخانہ چین کی جلوہ سامانیوں سے اپنے آپ کو محفوظ نہیں رکھ سکا۔ خود آئی۔ اے۔ رچرڈز کا SYNAESTHESIS کا تصور اصلاً کنفیوشس کے ینگ اور یانگ کے تصور سے ماخوذ تھا۔ چینی جمالیات کے مطابق تعادل اور ہم آہنگی جیسی ذہنی حالتیں فن اور زندگی میں بھی اِسی قدر لازمی ہیں۔ یہ دونوں اوصاف مواد و مافیہ کے بجائے ہیئت سے پیدا ہیں۔ اِس طرح اگر کوئی فن یا شاعری تعادل اور ہم آہنگی مہیا کرتی ہے تو اُس کا مصدر ہیئت (معنی جس کا مقدر ہے) ہوتی ہے نہ کہ مواد۔

قطعِ نظر اِس بحث سے بلا شبہ گوپی چند نارنگ نے ماضی بعید کو صیغۂ حال سے بڑی خوبی کے ساتھ ربط دینے کی کوشش کی ہے۔ اُن کا بنیادی تھیسس (موقف) بھی یہی ہے کہ ایک طرف مغرب میں ساختیات کے بنیادی آثار ارسطو، اور روسی نقادوں کے یہاں کارفرما ہیں مگر افلاطون اور اُس کے پیروکاروں کے اثرات بھی اُس میں گھلتے ملتے رہے۔ نتیجۂ یہ دونوں رجحانات ادب و تنقید کی تاریخ میں کبھی پہلو بہ پہلو اور کبھی ایک دوسرے پر سبقت لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ تاہم ارسطو جسے استادوں کا استاد کہا گیا ہے، تقریباً ہر دور میں کسی نہ کسی صورت، اپنی قوت کا احساس دلا ہی دیتا ہے، جس کی ایک صورت ساختیاتی شعریات میں عمل آور ہے۔ دوسری طرف مشرقی شعریات جو (سنسکرت، عربی اور فارسی روایات پر مبنی ہے) کے تسلسل کی وہ تاریخ ہے جس کا ایک سرا قبلِ مسیح سے جا کر ملتا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے اس حوالۂ معترضہ کے ساتھ کہ مغربی فکر کا رویہ ایشیائی ذہنی اکتسابات کے ساتھ (بالعموم) افسوس ناک حد تک جانبدارانہ رہا ہے، ایڈورڈ سعید کے ہم خیال ہیں۔ وہ نہ صرف یہ ثابت کرتے ہیں کہ جدید مغربی ساختیاتی تصورات ایک دوسرے کے مؤثق ہیں بلکہ لفظ و معنی یا لسان کی بحث کے ذیل میں تصورِ لفظ سے متعلق جو ترجیحات ساختیات و پس ساختیات نے قایم کی ہیں اُن کا سرچشمہ اصلاً دانشِ مشرق میں موجود ہے

جسے ہم نے بھلا دیا ہے اور جس کی بازیافت کی ضرورت ہے۔

مشرق میں سنسکرت شعریات وفلسفہ لسان اور نحویات کی تاریخ ازیاسک (تقریباً ۴۰۰ قبل مسیح) تا جے دیو (۱۳ ویں صدی عیسوی) کم وبیش ۱۷ سو برسوں تک پھیلی ہوئی ہے۔ ان قواعد دانوں، مفکروں نائیہ شاستروں اور شعریات کے اساس گروں نے اپنے اپنے صیغوں میں جن تصورات کی تشکیل کی ہے گوپی چند نارنگ نے ان میں سے صرف انھیں کو اپنے موقف کا حوالہ بنایا ہے جن میں ساختیات وپس ساختیات کے بنیادی معائر ہم مشابہ تھے۔

سوسئیر کا تصورِ لسان المعروف بہ ساختیات اصلاً سنسکرت قواعدداں پانِنی (۴۰۰ قبل مسیح) کی عطا ہے۔ جس میں لفظ کی حیثیت حکم کی ہے۔ میمانسا والے بھی اِسی تصور پر قائم ہیں، نیایے روایت، میں سوسئیر کی مانند لفظ و معنی کے رشتے کو خودمختار، خودرَو اور غیر منطقی تضادات چوں کہ شئے کا محض ذہنی پیکر، ایک مجرد تصور ہے لہٰذا وہ خود شئے محض نہیں ہے۔ ویاڈی اور بھرتری ہری کا تصورِ دروپہ، لانگ LANGUE سے مماثل ہے۔ دریدا کا تصور رد تشکیل میں معنی کی تفریق یعنی نظریہ افتراقیت، بودھی نظریہ اپوہ سے مطابقت رکھتا ہے اور ناگارجن (بودھی مفکّر) کا تصورِ شونیہ، بھی دریدا کے معنی کے دوسرے پن OTHERNESS کے موافق ہے کہ ہر معنی اپنے ماسوا کی نفی پر استوار ہے۔ اس لیے اُس کی قدر محض امکان سے قائم ہوتی ہے جو ہمیشہ صیغۂ غیاب میں ہوتا ہے۔ شُونیہ، کے تصور میں بھی ہر معنی اپنے معنی کا رد ہے اور جس کی انتہا شونیہ ہے، گویا شونیہ ہی منتہائے حقیقت ہے۔ گوپی چند نارنگ کے علاوہ رابرٹ میگلیو لا بھی شونیہ اور دریدا کی رد تشکیلی فکر میں گہری مماثلت دیکھتا ہے۔ اِس طرح تصور رَس جس کی اساس جذبے اور تاثر کے تفاعل پر رکھی گی ہے بقولِ نارنگ قاری الاصل اور ڈراما کو ذہن میں رکھتے ہوئے ناظر الاصل ہے۔ کیوں کہ بھاؤ کا اثر رس نہیں ہے بلکہ بصارت، سماعت یا قرأت کے حوالے سے جو حظ اور انبساط کی کیفیت یا احساس برانگیخت ہوتا ہے وہی رس ہے، جو مطلق نہیں ہوتا بلکہ بصیرتوں کے اختلاف کے ساتھ اِس کی نوعیت میں بھی تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے نئے علمی تناظر میں نہ صرف سنسکرت شعریات کو نئے معنی اور نیا ربط دینے کی سعی کی ہے بلکہ اِسی اندازِ فکر کے ساتھ عربی اور فارسی نظام شعریات کی تاریخ کو بھی بالکل نئی نظر سے دیکھا ہے۔ محض تاریخ کی بازگوئی ایک محدود عمل ہے جسے

دوسروں نے بھی انجام دیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ایک طرف ساختیات کی روایت سے اُس کے ڈانڈے ملائے ہیں اور سنسکرت شعریات کی طرح اُسے بھی ساختیات کا بعیدی پیش رو قرار دیا ہے، بلکہ ان تضادات اور تناقضات کو بھی رفع کرنے کی سعی کی ہے، جو مشرق کی عظیم تر وحدتِ علمی کے تصوّر میں ہارج ہیں۔ گویا ضمنی اور ذیلی اختلافات کے باوجود عرب و عجم تا برصغیر ہند ایک وسیع تر ذہنی یک جہتی پائی جاتی ہے۔

عربی میں ابن قتیبہ (تیسری صدی ہجری) اور جاحظ (تیسری صدی ہجری) لفظ کو مقتدر، حکم اوّل اور افضل مانتے ہیں۔ جاحظ تو یہاں تک کہتا ہے کہ معانی پیش پا اُفتادہ ہوتے ہیں۔ معنی پر لفظ مرجح ہی نہیں بلکہ معنی اس کا تابع محض ہے۔ جب کہ قدامہ بن جعفر (چوتھی صدی ہجری) معنی پر دلالت کرنے کو شعر کا لازمہ قرار دیتا ہے۔ اُس کا قول کہ کلامِ موزوں و مقفّی جو کسی معنی پر دلالت کرے شعر ہے ہمارے لاشعور کا حصّہ بن چکا ہے نیز یہ کہ سب سے بہتر شعر وہ ہے جس میں سب سے زیادہ جھوٹ ہوتا ہے، بھی معنی کی طرف راجع ہے۔ مگر اس نے ان خیالات کا اظہار جس میں اخلاق اور عریانی و مضمون کی پستی جیسے مسائل بھی زیر بحث آ گئے ہیں، معنی کے تحت کیا ہے، نیز لفظ، وزن اور قافیے کے ساتھ معنی کو بھی شعر کا عنصر قرار دیا ہے لفظ کی بحث میں اُس نے الفاظ کو شعر کی روح کے نام سے یاد کیا ہے اور طرزِ بیان کو جس کا تعلق شعری تلفیظ POETIC DICTION اور اسلوب سے ہے، شعر کا اصلی جزو قرار دیا ہے۔ یہاں بھی وہ صریح طور پر ترجیح لفظ کی طرف راجع ہے۔ ابنِ رشیق، لفظ و معنی کو جسم و جاں کے رشتے سے تعبیر کرتا ہے کہ معنی اُس کا جزوِ لازم ہے۔ عبد القادر جرجانی ہی بہ قول نارنگ وہ پہلا شخص ہے جس نے اپنی معرکتہ الآرا تصنیف موسومہ دلائل الاعجاز میں لفظ و معنی کی بحث میں سوسئیر کی پیش رَوی کی ہے۔ اس ضمن میں اُس کا موقف واضح ہے کہ لفظ و معنی میں کوئی لازمی یا منطقی ربط نہیں ہوتا۔ اجتماع کے مابین معنی کا رابطہ محض MAKE-BELIEF کی بنیاد پر قائم ہے۔ ابنِ خلدون (آٹھویں صدی ہجری) کے تصورات شعر میں بھی ترجیح لفظ کا موقف زیادہ حاوی ہے۔ مقدمہ کے باب بہ عنوان ''فی ان صناعة النظم والنثر انما هي في الا لفاظ لا في المعاني۔'' میں وہ قطعی وضاحت کے ساتھ معنی کے مقابلے میں لفظ کو مرجح قرار دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> ''ماہرین کلام کو نظم و نثر میں جو خوبیاں برتنی پڑتی ہیں یا
> اسالیب استعمال کرنے پڑتے ہیں وہ از قسم لفظ ہیں معانی کی قسم سے

نہیں ہیں۔ اصل تو الفاظ ہیں اور معانی اُن کے تابع ہیں۔ اِسی لیے
نظم و نثر میں ملکہ پیدا کرنے والا پوری توجہ الفاظ پر لگاتا ہے...
اور ظاہر ہے زبان و گویائی سے اُنھیں کوئی مطلب نہیں۔ پھر یہ بھی
ہے کہ معانی کچھ نہ کچھ ہر ایک کے ذہن میں ہوتے ہیں جو وہ اپنی
فکری طاقت کے مطابق ظاہر کر سکتا ہے، ان کے سیکھنے کے کچھ معنی
نہیں۔ اِن کو الفاظ کا جامہ پہنانا اور کلام کی شکل دینا یہ البتہ ایک
صنعت ہے جس کی مشق کرنی پڑتی ہے۔ (ترجمہ: سیّد محمد ہاشم)

اس کے بعد ابنِ خلدون پانی اور ظروف کی اس مثال کے ذریعے الفاظ و معانی کی بحث کو آگے بڑھاتے ہیں جس کا حوالہ حالی نے اپنے مقدمے میں دیا ہے۔ خلدون کا اصرار محض اس امر پر ہے کہ ... معانی ایک ہی ہوتے ہیں۔ اپنے حسنِ بیان سے ہر شخص اپنی لیاقت و صلاحیت کے مطابق مختلف ظروف کی طرح الفاظ کے مختلف سانچوں میں معانی کو ڈھال لیتا ہے۔

شعر کو مشرق و مغرب میں جہاں من جملہ فن اور صناعی سے تعبیر کیا گیا ہے اور اُسے شعور کے تابع بتایا گیا ہے وہاں اُلوہی فیضان کا بھی اقرار ملتا ہے۔ مشرق میں جسے آمد کہا گیا ہے اُسے ہم لاشعور کی عمل آوری کا نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ ابن قتیبہ نے اس قسم کی شاعری کو مطبوع کے تحت اخذ کیا ہے اور وہ شاعری جو بہ ظاہر سعی و ارادے نیز فکر و صناعت کے ذیل میں آتی ہے اُسے صنائع اور متکلف کے تابع بتایا ہے۔ تخلیقِ شعر میں عمل و ارادے کے باوجود ذہنی سرگرمی کی محسوس حالتوں کو یکسر تفاعلِ عقلی کا نام نہیں دیا جا سکتا۔

متذکرہ ہر دو صورت میں ایک طرف زبان کا از خود عمل، تخلیقِ شعر کا موجب ہے اور زبان موجود حقیقت کو نام دینے کی بجائے نئی حقیقت کی جنم داتا ہے۔ دوسری طرف معنی کی وہ صورتیں پیدا ہیں جو نہ تو قطعی ہیں اور نہ ہی غیر متبدل۔ اس طرح تنقید و تفہیم شعر اتنا آسان عمل نہیں رہ جاتا۔

اس میں کسی اشتباہ کی گنجائش نہیں کہ معنی کی کوئی تشریح، تفہیم یا تعبیر آخری نہیں ہوتی۔ بالخصوص ادبی متن میں معنی اپنے جلو میں کثرتِ معنی کا حامل ہوتا ہے اور مختلف بصیرتوں کے ساتھ اُس کی ترسیل بھی مشروط ہوتی ہے گویا تاثیرِ معنی اصلاً ترسیلِ معنی کی ایک سطح ہے اور یہ عمل اتنا محسوس و غیر محسوس طور پر رونما ہوتا ہے کہ بہت کچھ کو فہم کا حصہ بنانے کے

باوجود یہ ایک دعویٰ محض ہی ثابت ہوتا ہے کہ ہم نے سب کچھ پالیا ہے۔اس معنی میں متن ایک مسلسل و مستقل سرچشمہ معنی بھی ہے اور ہر صاحب تجربہ کے ساتھ اس کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے، گویا وہ متن پھر وہ متن نہیں رہتا جسے مصنف نے خلق کیا تھا بلکہ تبدیلی کی حد تک قاری کا زائدہ ہو جاتا ہے۔یہ تمام بحثیں نارنگ نے قاری اساس تنقید کے تحت اٹھائی ہیں۔

ہم دیکھ رہے ہیں کہ یہ تصور کہ لفظ اور بالخصوص تخلیقی لفظ اندر متن، یکتیائی معنی کے رد سے عبارت ہے اور نیو کرٹسزم کے نظریہ سازوں نے تفاعل متن کے آزاد کردار پر بنائے فوقیت رکھی تھی۔اس کے پیچھے بھی گنجینۂ معنی کا تصور کارفرما تھا۔مگر اس خصوص میں متن مبدٔ سلسلۂ معنی تھا جب کہ ساختیات نے مبدٔ معنی کا سرچشمہ قرأت کے حوالے سے قاری کو ٹھہرایا۔ظاہر ہے یہاں صرف اور صرف قرأت کی تفریقات کے پیش نظر قاری کو جہاں تک میری ناقص فہم سمجھ پائی ہے اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ مصنف کے درجے اور متن کے تعلق سے تمام ماہرینِ ساختیات یک زبان ہیں۔(مصنف پر بحث آگے ہے) یہ تمام دانش ور دورانِ قرأت قاری کے اُس ذہنی تفاعل اور سرگرمی کو بھی تشکیلِ معنی کے عمل میں شریک کرتے ہیں جو متن کو اپنی قرأت کے ساتھ ایک نیا مفہوم عطا کرتا ہے۔اس معنی میں صرف تاکید بدلی ہے، مصنف کا کلی ردّ ہرگز نہیں ہے۔اِس کا معنی کا مقتدرِ اعلیٰ ہونا چیلنج ہوا ہے نیز یہ کہ متن مصنف بذاتہٖ موضوع نہیں ہے بلکہ وہ ایک مستقلاً معروض ہے، وہ کسی خاص لمحۂ زماں میں ادا کیا ہوا خیال، کوئی کیفیت، کوئی حقیقت یا سیال و نامیاتی حقیقت ہے۔ مصنف کا کام متن کی آخری سطر کے آخری لفظ پر ختم ہو جاتا ہے اور نئے معنی بھی قایم کرتا ہے۔گذشتہ قایم شدگی معنی کو مسترد بھی کرتا ہے اور سابقہ میں توسیع واضافہ بھی کرتا ہے۔اس طرح نئے معانی کی یافت کے حوالے سے تبدیل شدہ متن کا خالق قرأت کا تفاعل ہے نہ وہ مصنف جو اپنا کام ختم کر کے پردۂ غیاب میں چلا گیا ہے۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ قرأت اگر مبدۂ متن ہے تو مصنف کا درجہ کیا ہے۔مصنف فردِ واحد ہے اور اُس کے مقابلے میں قرأت کے تفاعل کی حیثیت سلسلۂ جاریہ کی ہے جو ہر تاریخی، تہذیبی، سماجی اور لسانی تناظر میں قایم ہے اور تمام ناکردہ بیان مفاہیم کا اجارہ دار۔ عالمی ادب کے تناظر میں ان تخلیقات وتصنیفات کی تعداد کا بھی کوئی شمار نہیں ہے جو نامعلوم الاسم مصنفین کے ذہنوں کا کرشمہ ہیں۔ان تخلیقات وتصنیفات نیز اساطیری، مہاتی وتلمیحاتی قصوں اور داستانوں، رومان پاروں ROMANCES اور نظموں کے بنیادی تھیم، فضا، کرداروں

اور اسالیب کو یونانی کلاسیکی سے لے کر عہدِ موجود تک اخذ مقتبس کیا جاتا رہا ہے۔ ان کی تفہیم و تحلیل ایک علاوہ باب ہے۔ اسطوری اور باستانی قصص، آرتھرین رومان پاروں یا تمثیلی اور نیم تمثیلی بیانیہ قصوں وغیرہ پر فلپ وہیل رائٹ، نارتھروپ فرائی، کے۔ کے رتھرین، جان۔ بی۔ وِکری یا جان اسیٹونس وغیرہ کے محاکموں اور سی۔ جی ینگ، جیمس فریزر، ماڈباڈکن اور جیسی ویسٹن وغیرہ کی ماضی فہمی، اسطور فہمی اور تہذیب و تاریخ کے نئے رشتوں کی دریافت میں اخذِ نتائج کے اعتبار سے باہمی مماثلتوں کے علاوہ جو بُعد و اختلاف پایا جاتا ہے وہ ان نقادوں کے اپنے علمی و ذہنی پس منظر اور تحلیلی طریقِ رسائی کا نتیجہ ہے۔ تاریخ و ماقبل تاریخ کا ادب اس لیے بھی دلچسپی کا ایک اہم ترین اور مسلسل موضوع رہا ہے کہ اس کے بیش تر مصنفین تا بہ ہنوز پردۂ غیاب میں ہیں۔

بالعموم نا معلوم الاسم مصنفین کی تصنیفات کی تفہیم کسی بھی قسم کی عصبیت سے پاک ہوتی ہے۔ ادب کی بنیادی قرائن CONVENTIONS سازی اور روایت کاری میں ہمیشہ اس نوع کی مشبہ APOCRYPHAL تصنیفات زبردست حوالے کا حکم رکھتی ہیں، جنھیں ان کے نقادوں (قاریوں) نے ممکن و موجود بنایا ہے۔ مصنف کی معدومیت کے معنی قطعی یہ نہیں ہیں کہ تصنیف اپنے درجے میں کوتاہ ہوگئی ہے۔ اگر زبدۃ الرلموز یا دیوانِ مخفی یا یوسف وزلیخا کے اصل مصنفین نا معلوم یا مشتبہ ہیں تو ان تصنیفات کی ادبی قدر و قیمت کم نہیں ہو جاتی کیوں کہ تفہیم کاری و قدر شناسی کا عمل تو مصنف کے برخلاف اُس علاحدہ ہستی سے وابستہ ہے جسے قاری اور نقاد کے نام سے جانا جاتا ہے۔ محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر جو طلسم ہوش رُبا کی آٹھوں جلدوں کے بیان کنندہ ہیں، انھیں لفظی پیرائے میں منتقل کرنے والے میر احمد علی اور میر قاسم علی تھے، داستان میں تقریر سے لے کر تحریک تک تلفیظ DICTION میں کچھ تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں یہ ایک علاحدہ تحقیق کا موضوع ہے۔ کسی تصنیف کے ایک سے زیادہ مصنف ہیں یا کسی تصنیف کے مصنف کا نام ہی مشتبہ یا نامعلوم ہے یا کسی ادیب نے کسی موجود اور پہلے سے ادا کردہ خیال، بنیادی تقسیم یا کردار کو اخذ و مقتبس کر لیا ہے اس قسم کے تشابہات ANALOGUE اقلیم ادب میں عام ہیں اور اساتذہ وعلمائے بلاغت نے اِسے معیوب نہیں قرار دیا ہے۔ البتہ مشروط ضرور ہے کہ یا تو وہ اس معنی میں کسی نئے معنی کا اضافہ کرتا ہو یا پیرایۂ اظہار میں وہ پہلے کی نسبت خوب و بہتر ہو۔

اپنی بیشتر صورتوں میں معلوم مصنفین کے اسما آزادیِ خیال پر قدغن لگا دیتے

ہیں۔ان کے سوانح یا قریبی سیاق کے بعض امور پر ترجیح بالتکرار کا رویہ اُن کی شخصیت کو اِس قدر رومانی بنا دیتا ہے کہ اچھے خاصے بالغ نظر نقاد بھی محض اُن کے خارجی آثار کی سحر میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔فن پارہ ایک طرف رہ جاتا ہے اور مصنف کی شخصیت کے دلکش پہلوؤں سے متشکل اور قایم کردہ رومانی تصور اس پر حاوی ہو جاتا ہے۔

اس اعتبار سے نیو کرٹسزم کا ردمصنف کا تصور اور تصورِ قرات بالغور اپنی جگہ کم نہیں ہے مگر قاری کو ایک مستقل اور مسلسل معنی ساز کے طور پر اس نے اخذ نہیں کیا تھا۔حالاں کہ رچرڈز نے قاری کی تفہیم وابلاغ کی فیکلٹی اور نفسیاتی سطح پر IMPULSE کے ذیل میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے،ان میں قاری کو از سر نو بحال کرنے کا تصور بھی پنہاں ہے۔تاہم وہ اور اس کا شاگردِ عزیز ایمپسن بھی گذشتہ کلیوں پر بے دردانہ غور وفکر سے کام نہیں لے سکا۔وہ ساختیات و پس ساختیات کے مفکرین ہی ہیں جنھوں نے قاری کو مقامِ اعلیٰ پر لا کھڑا کیا ہے۔اور مصنف کے مقابلے میں اس مجرو لسانی سسٹم کو دستارِ فضیلت سے سرفراز کیا ہے،جس کی تشکیل میں تاریخ،سماج اور تہذیب وغیرہ کی قوتیں برسرکار رہتی ہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ:

> ''ساختیاتی فکر وجستجو کا مقصود بھی صرف ایک واقعہ یا فن پارہ نہیں، بلکہ وہ جامع تحریری نظام SYSTEM ABSTRACT ہے جس کی رو سے ادب میں ہر ہر واقعہ EVENT یا فن پارہ وضع ہوتا ہے، اور جو اس تمام حقیقت کا سرچشمہ ہے جو انسان کی دنیا میں حقیقت کے طور پر جانی اور پہچانی جاتی ہے گویا ادب کی کسی مثال یا فن پارے کا مطالعہ ساختیاتی فکر وجستجو کا موضوع اِس لیے ہے کہ اس کے ذریعے اُس جامع ذہنی نظام کی نوعیت یا اصل الاصول معلوم ہو سکے جو تمام حقیقتِ انسانی اور اس کے فنی وثقافتی ظواہر پر حاوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس فکر کا اطلاق ادب پر اس لیے ہوتا ہے کہ ادب کی گرامر کی جستجو کی جائے تا کہ زبان کے جامع تجرید نظام کی طرح ادب کی اس جامع تجریدی شعریات کو دریافت کیا جا سکے جس کی بدولت ذہنِ انسانی ادب کو بطورِ ادب جانتا اور پہچانتا ہے۔''

نارنگ نے جس جامع تجریدی نظام کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اصلاً سوسئیر کا تصورِ

لانگ LANGUE ہے۔ سوسئیر نے زبان کے نظام اور اس کے اظہار و استعمال کے ضمن میں دو اصطلاحیں وضع کی ہیں۔ اس کے نزدیک لانگ سے مراد زبان کا جامع تجریدی نظام ہے۔ یہ تجریدی نظام ہی طرز ہائے اظہار کا سرچشمہ ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو پارول PAROLE سے مراد زبان کا استعمال ہی جس کا مصدر بھی زبان کا جامع تجریدی نظام ہے۔ بارتھ کے یہاں LANGUAGE SPEAKS NOT MAN یعنی زبان بولتی ہے انسان نہیں یا بقول بارتھ میلارمے سے ماخوذ یہ فقرہ کہ WRITING WRITES NOT AUTHORS یعنی تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں کے پس پشت بھی اساساً سوسئیر ہی کا لسانی تجریدی نظام کا تصور کارفرما ہے۔ جس کی رو سے ہر کلمہ عمل میں آتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کی وضاحت اِن الفاظ میں کی ہے۔

> ''تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں سے مراد یہی ہے کہ ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ شاعر لاکھ کہے کہ آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں یا... صریرِ خامہ نوائے سروش ہے، لیکن اگر پہلے سے تحریر (ادب کے ذہنی تجریدی نظام) کا وجود نہ ہو تو کوئی کتنا بھی زور مارے کچھ بھی نہیں لکھ سکتا۔ اگلوں نے جو کچھ لکھا ہے، ہر نیا متن اس پر اضافہ ہے۔ مصنف یا شاعر جس زبان یا جس ادبی روایت (یا روایتوں) میں پلا بڑھا ہے یا جن کے اثر کے تحت اُس کا ذہن و شعور (بشمول لاشعور و اجتماعی لاشعور) مرتب ہوا ہے، لاکھ انحراف و اجتہاد کرے وہ لکھے گا اُسی ادبی روایت یعنی ادبی لانگ کی رو سے کوئی متن (فن پارہ) اپنے ثقافتی اور ادبی نظام سے باہر آج تک نہ لکھا گیا ہے نہ لکھا جا سکتا ہے۔''

بارتھ کے ایک مختصر مضمون کا عنوان ہی THE DEATH OF THE AUTHOR ہے مرگ مصنف کا اعلان کر کے بارتھ، قاری کی تفہیم کی آزادی کے موقف کو مزید مستحکم کرتا ہے کہ متن اور بالخصوص تخلیقی متن کی نام نہاد یکتائی دیگر متون سے اُس کے تفاعلی رشتے کی خلق کردہ ہوتی ہے۔ ہر متن دوسرے متون کے سیاق سے جنم لیتا ہے۔ ادب میں یہ سیاق جہاد خارج کی سطح پر تاریخی معاشرتی اور تہذیبی رشتوں سے متشکل ہوتا ہے وہاں ادبی روایت کے وسیع تر سلسلے بہر سطح دراندازہونے والے قرائن CONVENTIONS اور لسانی استعمال

کے لامحدود طریقے، کبھی محسوس اور کبھی نامحسوس طور پر متن کی سیّال معنوی و مجموعی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس طرح بقول گوپی چند نارنگ:

''ہر فن پارہ پہلے سے لکھے ہوئے ادب کے لامحدود مواجِ
سمندر سے اپنا نیا رشتہ استوار کرتا ہے''۔

بارتھ اس معنی میں یعنی مصنف کے تعلق سے کسی قدر انتہا پسند واقع ہوا ہے۔ وہ کلیتاً مصنف کو اپنی ہی مملکتِ متن سے نکال باہر کر دیتا ہے۔ ایک جگہ نارنگ نے بارتھ کے حوالے سے یہ بات دُہرائی ہے کہ مصنف یا اس کے منشا کو معنی خیزی کے عمل میں کوئی دخل نہیں یا یہ کہ متن اپنے والد کے دستخط کے بغیر پڑھا جاتا ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ساختیات سے لے کر پس ساختیات تک کے مفکرین کے تصورات میں باہمی تفریق کا پہلو نمایاں ہے۔ بارتھ جسے نارنگ نے ساختیات و پس ساختیات کی درمیانی کڑی سے تعبیر کیا ہے، کی نسبت، ژاک دریدا کا تصورِ مصنف زیادہ متوازن ہے۔ معنی کی عدم قطعیت اور بے مرکزیت کے ضمن میں دونوں کا نظریہ تقریباً یکساں ہے۔ مگر دریدا زبان کے بدیعی نظام کو معنی کا پردہ دار بھی قرار دیتا ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں:

''روایت نے جو معانی مرتب کر دیے ہیں، معانی فقط
اتنے نہیں ہیں۔ علم اور طاقت کے کھیل میں جو معانی دب گئے ہیں یا
دبا دیے گئے ہیں، دریدا ان کو کھولتا ہے اور ان پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔''

دریدا کا سارا زور افتراقِ معنی اور ردِ معنی پر ہے۔ اس کے یہاں قاری اپنا ایک تاریخی پس منظر رکھتا ہے، اِسی نسبت سے صورتِ حالات، ذہنی اور خارجی اس کی قرأت کے عمل پر اثر انداز ہوتی ہے۔ وہ نہ تو قاری کو اخذ و تفہیم معنی کے سلسلے میں قطعی آزاد قرار دیتا ہے اور نہ ہی (کسی حد تک) منشائے مصنف کو مسترد کرتا ہے۔ دریدا کے نزدیک قاری کے ساتھ ساتھ مصنف کے تاریخی تناظر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ گوپی چند نارنگ نے دریدا کے تصور کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہیں:

''ردتشکیل ہرگز یہ نہیں کہتی کہ قاری کوئی آزاد عامل ہے
اور جس طرح کی چاہے تشریح کرنے میں قاری آزاد ہے، تشریح،
فنطاسیہ کا عمل نہیں ہے، ہرگز نہیں۔ قاری فقط قرات کی بنا پر آزادانہ

اخذ معنی نہیں کرتا بلکہ مصنف ذہن میں رہتا ہے اور تاریخی تناظر بھی،
جس میں متن وجود میں آیا۔''

دریدا کے ان تصورات کو سامنے رکھا جائے تو اُن نکتہ چینوں کی موشگافیوں کا بھرم ٹوٹ جاتا ہے۔ جنھیں رد تشکیل کا تصور مزاج اور تخریب کی طرف مائل دکھائی دیتا ہے۔ رد تشکیل کی بنیاد ہی اصلاً تجزیے پر قائم ہے۔ اِس اعتبار سے رد تشکیل تنقید معنی تکثیر کی جستجو ہی نہیں کرتی بلکہ اس کی اشتقاقی جڑوں تک بھی پہنچتی ہے، نیز یہ کہ ہر متن معنی نماؤں کا ایک غیر مختتم سلسلہ ہوتا ہے جس سے کلی صداقت کی توقع ایک غلط دروازے پر دستک دینے کے مترادف ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اِس پیچیدہ صورتِ حال سے بحث کرتے ہوئے جس نئی تھیوری کی تشکیل کے امکان کی طرف توجہ دلائی ہے وہ ساختیات، پس ساختیات (رد تشکیل) کے تازہ ترین متنوع تصورات پر استوار ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''تھیوری کی بحث بے شک نظریہ سازی کی بحث ہے لیکن اس کا مقصد نہ کوئی تحریک چلانا ہے نہ ضابطہ متعین کرنا۔ نئی تھیوری سرے سے ضابطہ نفاذ کرنے یا نظام وضع کرنے ہی کے خلاف ہے بلکہ ہر طرح کی سابقہ ضابطہ بندی کی نفی کرتی ہے، کیوں کہ تمام ضابطے اور نظام بالآخر کلیت پسندی اور جبریت کی طرف لے جاتے ہیں اور فکری و تخلیقی آزادی پر پہرہ بٹھاتے ہیں۔ نئی تھیوری کی سب سے بڑی یافت زبان و ادب و ثقافت کی نوعیت و ماہیت کی وہ آگہی ہے جو معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔''

تھیوری اور بالخصوص ادبی تھیوری کی تشکیل میں کسی خاص عہد کی دانش ورانہ سرگرمی اور طرزِ احساس کے ساتھ سیاسی و سماجی تناظر اور اُس کے محرکات کا بھی اہم درجہ ہوتا ہے اور یہ تناظر زماں کے ایک وسیع تر عرصے سے متعلق ہوتا ہے۔ ہر تھیوری ایک معیاری ڈسپلن مہیا کرتی ہے یا بالشرط اُسے مہیا کرنا چاہیے۔ جیسے مارکس جو تمام ادوار کا ایک دانش ور ہیرو ہے۔ اُس کے تصورات، اُس کی زبردست تحقیقی و تنقیدی دانش و بینش پر منتج تھے۔ جو اپنے معنی میں جتنی وسیع، متحرک اور جدلی ہیں اتنی ہی ان کی تعبیرات میں بھی اختلاف پایا

جاتا ہے۔ عالمی سیاسی، سماجی اور معاشی تناظر میں مارکس کا نظریہ اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ تھا، ادب پر جس کے اطلاق کی سنجیدہ کوشش پلخنوف، کاڈویل، لوکاچ، ارنسٹ فشر، مارکوز، بریخت اور وازکیز اور ان ساختیات و پس ساختیات کے ماہرین کی مرہون ہے جن کی بحث گوپی چند نارنگ نے بڑی دیانت داری کے ساتھ اٹھائی ہے۔ نارنگ کو بجا طور پر یہ شکایت ہے کہ اردو والوں نے سرکاری لیک سے زیادہ سروکار رکھا اور ان جدید مارکسی مفکرین کی تعبیرات کو التفات کے لائق نہیں سمجھا جن کے یہاں ذہنی کشادگی اور وسیع سطح پر انگیز کرنے کی کہیں زیادہ صلاحیت تھی۔ مارکسی ساختیات کے تحت گوپی چند نارنگ نے پئیر ماشرے، آلیتھوسے اور گولڈ مان سے بالتفصیل بحث کی ہے۔ علاوہ ان کے ٹیری ایگلٹن، فریڈرک جیمس، ریمنڈ ولیمز اور گرین بلاٹ وغیرہ نے اس تصور کو فروغ دیا تاریخ کی تاریخ اب محض سیاست کی تاریخ ہے۔ ان کی نئی تاریخیت اصلاً مارکس کی نئی مگر جدلیاتی تعبیر ہے، نیا RECOMPOSITION ہے۔

مارکس، نطشے اور فرونڈ کے بعد وٹ گنسٹائن، لیوی اسٹراس، ہائیڈگر، دریدا، فوکو اور لاکاں وغیرہ جیسے دانش وروں کا ایک سلسلہ ہے جن کے یہاں نظریہ سازی کی کوشش نمایاں ہے۔ نئی ادبی تھیوری میں ادب کے مجرد پہلوؤں سے دلچسپی زیادہ ہے۔ اس لحاظ سے یہ اُن روایتی نظریات سے بڑی حد تک مختلف اور تعجب انگیز معلوم ہوتی ہے جن میں سارا زور سوانحی، سماجی، اقتصادی یا تاریخی پہلوؤں پر ہوا کرتا تھا۔ میرا عندیہ سماجیت یا تاریخیت سے انکار نہیں ہے بلکہ صرف اور صرف اُس کو کلی حقیقت گردانتے سے ہے۔ تاہم گوپی چند نارنگ اس پر بھی زور دیتے ہیں کہ:

> ''یہ بھی واضح رہے کہ تھیوری چوں کہ زندگی اور ثقافت سے الگ نہیں، یہ سماجی عمل کا حصّہ ہے اور اپنے وسیع تر تناظر میں نئی تھیوری موجودہ عہد کے انسانی کرائسس سے نمٹنے ہی کی کوشش ہے۔''

یا اُن کا یہ خیال کہ تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن ہی نہیں اور خود بارتھ کا یہ خیال کہ ''تمام تنقیدی رویے اور فیصلے دراصل کسی نہ کسی تہ بہ تہ سیاسی اور معاشی آئیڈیولوجی کی نقاب ہیں۔ کوئی غیر جانب دار اور معصوم تنقیدی موقف ممکن نہیں (ترجمانی: نارنگ) جدید ادبیاتی مطالعے اور ادبیاتی تفہیم کے ضمن میں ایک انتہائی جلی عنوان کا حکم رکھتا

ہے۔ نارنگ نے جس تھیوری کا گراف بنایا ہے وہ بیک وقت کئی حقائق کا مظہر ہے جو کئی گذشتہ رویوں کو رد بھی کرتا ہے اور بعض نئی توقعات بھی قایم کرتا ہے۔ میرا خیال ہے، ہر قابلِ ذکر تنقید اپنے بہترین کردار میں توقع ساز بھی ہوتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے چند بنیادی اور قطعی نئے سوالات اٹھائے ہیں، جن کے جوابات بھی انھوں نے از خود یا متذکرہ نظریہ سازوں کے حوالے سے فراہم بھی کر دیے ہیں۔ ان میں سے بعض یقیناً تسلی بخش ہیں اور جنھیں تسلیم نہ کرنا محض ہٹ دھرمی ہوگی۔ بعض جوابات ایسے ہیں جو آسانی سے قابلِ قبول معلوم نہیں ہوتے اور جن سے نئے سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اختلاف اور بحث و مباحثہ کی بھی کافی گنجائش ہے۔ نارنگ ہم سب کے سامنے جواب دہ ہیں۔ انھوں نے تھیوری کی شکل میں بڑے خلوص اور انہماک کے ساتھ دعویٰ پیش کیا ہے اور یہ دعویٰ فکری بنیادوں پر استوار ہے اور اس کا جواز اُن کی اسی تصنیف میں مضمر ہے۔ ان کا پورا پس منظر علمی تحقیقی اور تنقیدی ہے۔ یہ بے پناہ ذہانت و ذکاوت اُنھیں کا حصہ ہے، اُنھیں اپنے مطالعے اور سوچ کو بڑی خوبی ضبط اور تکمیل PERFECTION کے ساتھ از سرِ نو ع مجتمع و مرتب کرنا آتا ہے۔ اسلوب کی پرستاری کے باوجود فلسفیانہ تجزیے کا انھیں گہرا شعور ہے۔ یہ دونوں چیزیں بہ یک وقت مشکل ہی سے کسی فردِ واحد کی تقدیر بنتی ہیں۔

ہر وہ شخص جو علم کا جویا ہے اور جسے اردو والوں سے مجرمانہ تغافل شعاری کا شکوہ ہے اور جو اردو تنقید کی کم کوشی سے نالاں ہے، اس کے لیے گوپی چند نارنگ کی یہ تصنیف یقیناً علم و آگہی کا نیا باب ہے اسے یہ جان کر مسّرت ہوگی کہ اردو کے علاوہ اِس موضوع پر دوسری کسی ہندوستانی زبان میں اِس پایے کا بلند کوش کام نہیں ہوا ہے۔ حتیٰ کہ پاکستان کا ادبی ESTABLISHMENT بھی اِس نہج پر دانشِ مشرق کے عظیم تر ماضی کی غواصی نہیں کر سکا اور نہ اُن ذہنی اور تہذیبی رشتوں کو نئے سیاق میں کوئی نام دے سکا جو بہ باطن وسیع تر عالمی تاریخِ بشریات کی وحدت کے مظہر ہیں۔

لگتا ہے یہ کام گوپی چند نارنگ ہی کو ودیعت ہوا تھا۔ البتہ نئی فکری فضا قایم کرنے میں پاکستان کے بعض دانشور بھی شریک ہیں اور یہ خوش آیند ہے کہ نئی سوچ اور نئے مباحث کے در وا ہو رہے ہیں۔

☆☆☆

فضیل جعفری

گوپی چند نارنگ ۔ اہم نقاد

میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو ایک اہم جدید نقاد سمجھتا ہوں ۔ چونکہ جدیدیت کی کہانی نہ صرف عام بلکہ قدرے پرانی بھی ہو چکی ہے اور اس کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اس لیے میں یہاں مزید تفصیل میں جانے کے بجائے صرف اتنا کہوں گا کہ جدیدیت، نت نئے موضوعات کی دریافت کے ساتھ ساتھ ہیئتی تجربات، زندگی کے خارجی مظاہر پر محض ایک تماشائی یا مبصر کی حیثیت سے نظر ڈالنے کے بجائے انہیں اپنی داخلی شخصیت کا حصہ بنا لینے کی خواہش، علامتی اور استعاراتی طرز اظہار پر زور، مواد اور اسلوب دونوں کی یکساں اہمیت کے اقرار کے باوجود کبھی کبھی اسلوب کو مواد پر ترجیح دینے کا رجحان، مسلمہ علمی و ادبی اقدار کی عظمت کے اعتراف کے ساتھ ان کی از سر نو چھان پھٹک اور ادب کو کسی بھی دوسرے ضابطۂ علم کا نعم البدل نہ سمجھ کر ایک خود مختار جمالیاتی ضابطہ سمجھنے پر اصرار جیسے خصوصیات سے عبارت ہے۔ نارنگ کو یہ تمام چیزیں نہ صرف عزیز ہیں بلکہ ان کی تنقید ان خصوصیات کی پشت پناہی کا ایک موثر آلۂ کار بھی ہے۔

یہاں یہ بھی لکھ دوں کہ جدید اردو تنقید کے ایک بڑے اور اہم حصے پر ایلیٹ، لیوس، رچرڈز، نارتھروپ فرائی، پروفیسر کلینتھ بروکس اور پروفیسر ومزٹ (جونیر) کے واضح اثرات نظر آتے ہیں۔ نارنگ اپنے عمومی تنقیدی مزاج کے اعتبار سے ان حضرات کے مقابلے میں مڈلٹن مرے اور میرل کنولی وغیرہ کے قریب ہیں۔ یعنی یہ کہ نارنگ نظریہ ساز تو نہیں ہیں لیکن ان کا ذخیرہ علم بہت وسیع اور تنقیدی بصیرت بہت گہری ہے۔ اپنے بارے میں ان کا یہ بیان کہ:

> ''میں نے ادب کی روایت کا مطالعہ نہایت سنجیدگی اور محنت کے ساتھ کیا ہے اور آج بھی میری کوشش یہی رہتی ہے کہ میں سب سے زیادہ توجہ مطالعہ پر صرف کروں۔''

یقیناً حقیقت پر مبنی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر ایک طرف وہ شعر و ادب کے کلاسیکی فرماں رواؤں کے پارکھ ہیں تو

دوسری طرف تازہ ترین ادبی رجحانات کے جوہر سے بھی بخوبی آگاہ ہیں۔ صرف آگاہ ہی نہیں بلکہ وہ ان کو آگے بڑھانے اور پروان چڑھانے میں بھی پیش پیش رہتے ہیں۔ ذہنی رویوں کے اعتبار سے تنقید کو مختلف خانوں مثلاً اسلوبی، تاریخی، سوانحی، اقداری، اخلاقی، نفسیاتی اور ہیئتی وغیرہ میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے اپنے تنقیدی مضامین میں خود کو بختی کے ساتھ کسی ایک طریق کار تک محدود کر لینے کی بجائے ذہن و ذوق کی کشادگی اور وسعت کا ثبوت دیا ہے اور ایک سے زیادہ طریقۂ تنقید سے مختلف اوقات میں استفادہ کیا ہے اگرچہ نظریاتی سطح پر وہ اسلوبیاتی طرز تنقید پر خصوصی اصرار کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

''ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس لیے کہ تنقید کا مقصد ادب شناسی ہے اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذوقی ہو یا جمالیاتی یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اس لسانی اور ملفوظی پیکر کے حوالے سے ہوتے ہیں جن سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔''

یہ عبارت اسلوبیاتی طرز تنقید سے نارنگ کے گہرے شغف کی مظہر ہے۔ انہوں نے یقیناً اپنے بعض مضامین مثلاً ''اقبال کے کلام کا صوتیاتی نظام''، ''اسلوبیاتِ انیس'' اور ''اسلوبیاتِ میر'' میں خالص اسلوبیاتی طرز نگارش سے کام لیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ غالب، حسرت موہانی، محمد علی جوہر اور جوش ملیح آبادی کے بارے میں لکھتے ہوئے انہوں نے سوانح، تاریخ اور عمرانیات کو اسلوبیات پر ترجیح دی ہے۔ اسلوبیات کو وہ کل تنقید نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک کسی بھی ایک طرز تنقید کو ہر لحاظ سے مکمل نہیں کہا جا سکتا۔ اگر وہ اسلوبیات کو خصوصی طور پر بہ نظر تحسین دیکھتے ہیں تو اس کا سبب ان کے نزدیک یہ ہے کہ اسلوبیات ''تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کرتی ہے۔'' مزید یہ کہ بقول نارنگ دوسرے علوم'' میں سے کسی کا موضوع براہ راست ادب یا ادب کا وسیلۂ اظہار یعنی زبان نہیں ہے جب کہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے....''
ان عقائد و خیالات کے پیش نظر نارنگ کی عدالت عالیہ میں جو آخری فیصلہ صادر ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ:

''ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے کسی دوسرے ضابطۂ علم سے نہیں مل سکتی...''

بات یہ ہے کہ گزشتہ چالیس پچاس برسوں میں عالمی تنقید میں عموماً اور امریکی تنقید میں خصوصاً اسلوبیات (جو بجائے خود کوئی آزاد علم نہ ہو کر لسانیات کی ایک شاخ ہے۔ ف۔ ج) نے اپنے دائرۂ عمل کو کافی وسیع کیا ہے۔ مجھے یہ تسلیم ہے کہ اسلوبیات ادب کی خدمت کے لیے ہمہ وقت تیار رہتی ہے لیکن میں یہ نہیں مانتا کہ اسلوبیات کا براہ راست موضوع محض ادب ہے۔ حالیہ برسوں میں اس نے دوسرے علوم پر بھی پورے جوش و خروش

سے کمندیں ڈالی ہیں۔ اس طرح اب محض شعر وادب کی زبان اسلوبیات کا موضوع نہیں رہ گیا۔ اب اس نے مذہبی اور سیاسی تقاریر کی زبان کو بھی بڑے پیار سے اپنے آغوشِ شفقت میں لے لیا ہے۔

میں یہ نہیں کہتا کہ اسلوبیات کو ادبی تنقید کا حربہ نہ بنایا جائے لیکن میرے نزدیک اسے تنقید کا بنیادی عمل قرار دینا مناسب نہیں ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر نارنگ اسلوبیات اور زبان کے درمیان موجود جس اٹوٹ رشتے کی بات کرتے ہیں اس سے مجھے اختلاف نہیں لیکن میں سمجھتا ہوں کہ زبان وادب سے رشتہ اسلوبیاتی دلچسپی سے آگے کی چیز ہے۔ زبان یقیناً ادب کے اظہار کا واحد وسیلہ ہے لیکن ادب صرف ''زبان'' نہیں ہے۔ محرکات، موضوعات، امیجز، علامتیں، استعارے، پلاٹ، کردار، المیہ اور طربیہ خصوصیات جیسے عناصر کی پرکھ اور ان کی نشاندہی کے لیے لسانیات، اسلوبیات اور صوتیات کی مدد قطعاً غیر ضروری چیز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے بڑے بڑے ادیبوں اور شاعروں مثلاً ہومر، ورجل، ڈینٹے، شیکسپیر، گیٹے، ٹالسٹائے اور دستوفسکی وغیرہ کی وہ تصانیف جو ہم تک ترجموں کے ذریعے پہنچتی ہیں وہ متذکرہ شعرا وادبا کے انفرادی، لسانی اور لفظی خصوصیات یعنی Verbal Peculiarities سے عاری ہونے کے باوجود ہمیں متاثر کرتی ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حقیقی چیز ادبی تجربے کی کلیت ہے۔ اور یہ تجربہ صوتیاتی یا ساختیاتی نظام کا پابند نہیں ہوتا۔ اس مسئلے کے تعلق سے میرا موقف یہ ہے کہ لسانیات کی دوسری شاخ یعنی عروض کی طرح اسلوبیات بھی ایک ایسا سود خور پٹھان ہے جس کی مدد بہت سوچ سمجھ کر لینی چاہیے۔ ورنہ پھر سود دھیرے دھیرے اتنا بڑھ جاتا ہے کہ عروضی اور اسلوبیاتی سود خور تنقید کے بہانے شعر وادب کی جائداد کو ہی ہڑپ کر جاتا ہے۔ مثال کے طور پر بہت سے ماہرین عروض شعر سے وابستہ تمام تر جمالیاتی اور معنیاتی اقدار کو یکسر نظر انداز کر کے اپنا بیشتر اور بیش قیمت وقت محض حشو وزوائد، شتر گربہ اور ایطا وغیرہ کی نشاندہی میں ضائع کر دیتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے ماہرین اسلوبیات اپنا سارا وقت مصموں اور مصوتوں نیز ش۔ ق۔ ر۔ ز۔ وغیرہ کی اعداد شماری میں گزار دیتے ہیں۔ اس طرح اگر ایک طرف ناقد محض کمپیوٹر بن کر رہ جاتا ہے تو دوسری طرف معروض یعنی شعر، نظم، افسانہ یا ناول غائب ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ جو چیز بچتی ہے وہ محض ریزہ ریزہ ضابطگی (Methodology) ہوتی ہے جس سے نہ تو تنقید کا بھلا ہوتا ہے اور نہ ہی قاری کا۔ واضح رہے کہ میں لسانیات اور اسلوبیات کی افادیت سے یکسر انکار نہیں کرتا۔ میں صرف یہ کہتا ہوں کہ ان چیزوں سے ادب کے مختلف گوشوں پر روشنی ڈالنے کا کام لینا چاہیے لیکن ادب کو ان کے کٹہرے میں بند کرنے سے گریز کرنا چاہیے۔ مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر نارنگ نے اسلوبیاتی طرز تنقید کی زبردست نظریاتی مدافعت کرنے کے باوجود اس طریق کار کو اپنے چند مضامین تک ہی محدود رکھا ہے۔ ایسے مضامین میں خالص اسلوبیاتی طریق کار والے مضامین بھی ہیں اور ایسے بھی جن میں اس طریق کو دوسرے طریقوں سے ملا کر برتا گیا ہے۔ مثال کے طور پر نظیر اکبرآبادی پر ان کا جو مضمون ہے وہ نظیر کے سوانح حیات، اس زمانے کے حالات اور نظیر کے معمولات کا بیان کرنے کے ساتھ ساتھ نظیر

کے شعری اسلوب کی انفرادیت کا بھی تعین کرتا ہے۔اس قسم کی متوازن اسلوبیاتی تنقید کہ:

''نظیر کے یہاں حظ وانبساط کی کیفیت پیدا کرنے میں چھوٹے چھوٹے کلموں، نیم کلموں اور پے بہ پے آنے والے لفظوں کا خاص دخل ہوتا ہے جو ل کر مصرعوں کو مکمل کرتے ہیں - ان سے جہاں نظیر کے زور بیان اور روانی کا پتا چلتا ہے وہاں پراکرتی آوازوں کی معکوسیت اور ہکاریت کی صوتی تھاپ اور دھماکوں کی کیفیت بھی ابھرتی ہے۔''

ہمیں کلام نظیر سے بہتر طور پر لطف اندوز ہونے میں ہماری مدد کرتی ہے۔خالص اسلوبیاتی طرز تنقید والے مضامین میں ''اسلوبیات انیس'' خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔یہ مضمون بے حد تخصیصی (Specialised) تکنیکل ہونے کے باوجود اسلوبیاتی تنقید کا ایک وقیع نمونہ ہے۔ مجھے نارنگ کے اس اعتراف سے اتفاق ہے کہ:
''انیس کے محاسن شعری کے بیان میں شبلی نے جو کچھ لکھا تھا پون صدی گزر جانے کے باوجود اس پر کوئی بنیادی اضافہ آج تک نہیں کیا جا سکا۔'' لیکن میں سمجھتا ہوں کہ نارنگ نے یقیناً کلام انیس کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔انیس کی شاعری میں جو فصاحت ہے اور جس نے ان کی شاعری کو لفظی جادو کا درجہ دے دیا ہے اس کا نارنگ نے جس عمدگی سے تجزیہ کیا ہے اور جس طرح اپنی بات کو پایۂ وثوق تک پہنچایا ہے وہ تنقید کا قابلِ تعریف نمونہ ہے۔اس مضمون میں انہوں نے مراثی انیس کا مراثی دبیر سے اسلوبیاتی موازنہ کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ شعری ہیئت اور موضوع کی یکسانیت کے باوجود لسانی سطح پر دبیر کے یہاں وہ خصوصیات نہیں ملتیں جو کلام انیس کو فصاحت کے جوہر سے مالا مال کر کے اسے سحر کار تاثر عطا کرتی ہیں۔نارنگ کا یہ تھیسس نیا بھی ہے اور قابل قبول بھی کہ انیس نے عام طور پر اپنے مرثیوں میں:

''جس طرح بند کے پہلے چار مصرعوں میں قصیدے کے زور بیان اور دبدبے کو اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی کو باہم مربوط کر کے جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا وہ ان کے فن سے مخصوص ہے۔''

نارنگ کا یہ مضمون شاید اس لیے بہت کامیاب ہے کہ انیس اور دبیر کے شعری موضوعات اور ہیئت کی یکسانیت کے سبب موازنہ کرنے اور نتائج اخذ کرنے میں بڑی سہولت پیدا ہو جاتی ہے۔اس مضمون کے مقابلے میں ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' کمتر درجے کا اور خاصا ناقابلِ قبول (Unconvincing) مضمون ہے۔اقبال کی مختلف نظموں میں صفیری و مسلسل یا ہکاریا معکوسی آوازوں کی اعدادوشماری ان نظموں کی حقیقی سطح سے لطف اندوز ہونے میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتی۔انہوں نے اقبال کی ایک ابتدائی نظم ''ایک شام'' (دریائے نیکر

ہائیڈل برگ کے کنارے پر) نقل کر کے یہ بتایا ہے کہ اس نظم میں" سناٹے اور تنہائی کی کیفیت بعض خاص خاص آوازوں کی تکرار سے ابھاری گئی ہے۔" نارنگ کے نزدیک یہ آوازیں س، ش، خ اور ف کی ہیں جو سات اشعار پر مشتمل نظم میں پینتیس بار آئی ہیں۔اس سلسلے میں نارنگ نے اس حقیقت کو نظر انداز کر دیا ہے کہ اس نظم کا موضوع ہی سناٹے اور تنہائی کی منظر کشی ہے۔لفظ خاموش اور اس کی تخفیف خموش کی تکرار سے صرف حرف 'ش' اس نظم میں سولہ بار استعمال ہوا ہے۔ دراصل اقبال کی شاعری میں اور ان کی ہر قسم کی نظم میں س، ش اور خ سے شروع ہونے والے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر اقبال کی محض چھ اشعار پر مشتمل ایک نظم "ابلیس کی عرضداشت" میں س، ش، خ اور ف کی آوازیں اکیس بار آئی ہیں لیکن نظم کا موضوع چونکہ بالکل الگ ہے اس لیے تنہائی یا سناٹے کا دور دور تک نام ونشان نہیں ملتا۔ مطلب یہ کہ یہ آوازیں بجائے خود کسی قسم کی کیفیت ابھارنے پر قادر نہیں ہیں۔ یہاں مزید تفصیل میں جائے بغیر صرف اتنا اور کہوں گا کہ ڈاکٹر نارنگ جس طرز تنقید کو سب سے زیادہ سائنٹفک طریقہ بتاتے ہیں وہ بسا اوقات مفروضاتی سطح سے آگے نہیں بڑھ پاتا۔

ڈاکٹر نارنگ کی تنقیدی بصیرت کا بہترین اظہار فکشن کی تنقید میں ہوا ہے لیکن اس کا ذکر آگے آئے گا۔

جہاں تک شاعری کا تعلق ہے میرے لیے یہ کہنا ممکن نہیں کہ ڈاکٹر نارنگ نے اپنے تمام تر مطالعے، ذہنی شغف اور دلچسپی کے باوجود شاعری کے ساتھ اور خصوصاً جدید شاعری کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔ یعنی شاعری کے بارے میں انہیں جتنا لکھنا چاہیے تھا یا جتنا وہ لکھ سکتے تھے اس کا عشرِ عشیر بھی نہیں لکھا۔ میر، انیس اور اقبال کے متعلق ان کی اسلوبیاتی تنقید کا ذکر کر چکا ہوں۔ان کے دوسرے مضامین میں "غالب کا جذبۂ حب الوطنی اور سنہ ستاون"، "شعرِ جوہر اور جذبۂ شوقِ شہادت"، "شعرِ حسرت کی سیاسی جہت" اور "شاعرِ حریت وفطرت جوش ملیح آبادی" نہ صرف قابل ذکر بلکہ ایسے مضامین ہیں جنہیں نارنگ کی وسیع تر ذہنی اور تنقیدی دلچسپیوں کے ثبوت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ان مضامین میں ان کا تنقیدی ذہن صوتیاتی اور اسلوبیاتی جکڑ بندیوں سے تقریباً آزاد ہو کر، سماجی، سیاسی اور اخلاقی صورتِ حال سے پیدا ہونے والے ان انسانی احساسات وجذبات کو پیش کرتا ہے جو شعر کی شکل میں ہمارے سامنے آتے رہے ہیں۔ان مسائل کے تعلق سے نارنگ نے خاص لگن اور دقتِ نظری کا ثبوت دیا ہے۔ مثال کے طور پر مولانا محمد علی جوہر کی سیاسی شخصیت اور ان کے سیاسی کارناموں نے ہماشا کو اس حد تک مسحور کر رکھا ہے کہ ان کی شعری حیثیت اگر پوری طرح فراموش نہیں کی گئی تو بڑی حد تک نظر انداز ضرور کر دی گئی۔

اس مسئلے پر نارنگ کا تنقیدی موقف یہ ہے کہ اگرچہ مولانا محمد علی جوہر کی زندگی میں ان کی شخصیت کا عملی پہلو بہت نمایاں رہا لیکن بنیادی طور پر ان کا مزاج تخلیقی تھا اور اپنی تمام تر مجاہدانہ بلکہ جارحانہ روش کے باوجود وہ اپنے سینے میں ایک سچے شاعر کا دل رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ سیاسی سطح پر انتہائی درجے کے شعلہ صفت شخص ہونے کے باوجود انہوں نے اپنی شاعری میں برہنہ گفتاری کو دخل انداز ہونے نہیں دیا اور اپنی غزلوں میں "اشاریت اور

ایمائیت کی بہترین روایتوں کی پاسداری کی۔'' جوہر کی جو شعری خصوصیت نارنگ کو زیادہ متاثر کرتی ہے وہ یہ ہے کہ انہوں نے شاعری کو زندگی سے قریب کرنے اور عصری مسائل کو شعری موضوعات کے طور پر برتنے کے عمل میں جذبے اور احساس کی اس شدت اور تندی کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا جسے حقیقی تغزل کی بنیادی اساس سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

جوش ملیح آبادی پر اپنے مضمون میں نارنگ نے یہاں وہاں جوش کی شاعری کے صوتی حسن وقبح کی طرف اشارے تو کیے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی انہوں نے جوش کے شعری تجربات کی کلیت (Totality) کو گرفت میں لینے اور اس سے بحث کرنے کی کوشش کی ہے۔ جوش کی کئی نظموں جیسے ''طلوع فکر''، ''شکست زنداں کا خواب'' وغیرہ کے تجزیے سے نارنگ نے یہ دکھایا ہے کہ جوش کی شاعری میں کلاسیکیت اور عصریت ایک دوسرے سے پیوست نظر آتی ہیں۔ تاریخی اعتبار سے وہ جوش کو اس لیے اہم سمجھتے ہیں کہ انہوں نے باغی انسان، انسان کا ترانہ، پست قوم، مہاجن اور مفلس اور بھوکا ہندستان جیسی نظمیں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے برسوں پہلے کہیں اور تحریک کے لیے راستہ ہموار کیا۔ نارنگ کے نزدیک اس طرح کی نظموں میں جوش کا شعری لہجہ نہ صرف ٹھوس اور سخت بلکہ کہیں کہیں کرخت ہو جاتا ہے لیکن وہ اپنے شعری تصورات کو پیش کرتے ہوئے بہر حال مخلص رہتے ہیں۔ جیسا کہ سب جانتے ہیں جوش کے مداحوں نے انہیں شاعر انقلاب اور شاعر شباب کے خطابات دیے تھے۔ وقتاً فوقتاً اردو کے نقاد حسب استطاعت ان خطابات کا اثبات یا پھر ان کی نفی کرتے رہے ہیں۔ نارنگ جوش کی باغیانہ اور عاشقانہ دونوں طرح کی شاعری کے معترف ہیں اور ان کے مختلف پہلوؤں سے بحث بھی کرتے ہیں۔ لیکن ان کے خیال میں جوش کی شاعری کا وہ حصہ جس میں حسن فطرت سے ان کے بے پناہ لگاؤ کا اظہار ہوا ہے، جوش کی باقی شاعری سے بہتر اور برتر ہے۔ وہ جوش کی تعریف کرتے ہوئے کسی طرح کے بخل یا تعصب سے کام نہ لے کر نہایت ہی فراخ دلی سے اعتراف کرتے ہیں کہ جوش نے:

> ''فطرت کے حسن و جمال کے جو مرقعے کھینچے ہیں اور البیلی صبحوں، ڈھلتی شاموں، ساون کے نظاروں اور گرجتی برستی گھٹاؤں سے آواز کی سیڑھیوں کے ذریعے جو باتیں کی ہیں اور دن، رات، لو، گرمی، تپش، بہار اور برسات کی جو کیفیتیں بیان کی ہیں وہ پوری اردو شاعری میں اپنا جواب نہیں رکھتیں۔''

فی زمانہ جب کہ بہت سے ایسے لوگ جو کہ جوش کی زندگی میں ان کے غلام بے دام بنے ہوئے تھے اور ہر طرح سے نہ صرف ان کی ناز برداری بلکہ ان کے یہاں بار برداری بھی کرتے تھے، جوش کے خلاف لکھ کر اپنے ذہنی فرسٹریشن کو کم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں، جب کہ جوش کے پرانے پرستار اپنے ذاتی مفادات کے لیے انہیں بھلا کر صرف اقبال کی شان میں قصیدے پڑھتے ہیں اور جدید نقاد جوش پر کچھ لکھنے سے اس لیے کتراتے ہیں

کہ کہیں ان کی جدیدیت مشکوک نہ ہو جائے۔ مجھے نارنگ کا مندرجہ بالا بیان اس لیے اچھا لگا کہ یہ ان کی ذہنی آزادی کی دلیل ہے۔ جوش پر نارنگ کے اس مضمون سے نئے نقاد یہ سبق بھی سیکھ سکتے ہیں کہ ایسے شاعروں پر لکھتے ہوئے جن سے آپ کو ذاتی یا نظریاتی اختلاف ہو کس طرح شاعر کی شخصیت اور اس کی خامیوں کو بھلا کر اپنے آپ کو پوری طرح معروض یعنی شاعری کے حوالے کر دینا چاہیے اور شخصی تعصبات سے پرے غیر جانب دار (Detached) انداز میں شاعری کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

نئے نقادوں کو ہی نہیں، بلکہ یہ وہ سبق ہے جسے وامق جونپوری جیسے بڈھے طوطوں کو بھی سیکھنا چاہیے جو فراق کو بہ حیثیت شاعر نہ صرف جوش بلکہ معمولی درجے کے شاعروں کے مقابلے میں بھی رد کرنے پر ہی اکتفا نہیں کرتے بلکہ بدمذاقی اور ذاتیات کی نہایت ہی پست سطح پر اتر کے فراق کے گھر کو ''گذری بازار'' کے نام سے یاد کرتے ہیں اور فراق کے بارے میں تنقیدی رائے یہ دیتے ہیں کہ:

> ''وہ انتہائی سیڈسٹ اور سیلفش قسم کے آدمی تھے، ان میں رحم اور انسان دوستی کا کوئی جذبہ نہ تھا، ان کی شاعری میں انسان دوستی کا اظہار بالکل ایک ڈھونگ ہے۔'' وغیرہ

بیچارے احمد مجتبیٰ وامق!! ساری زندگی ''مینا بازار'' اور ''بھوکا ہے بنگال'' گاتے رہے لیکن جہاں سے چلے تھے وہیں رہ گئے۔

اس سلسلے میں لکھنے کو تو اور بھی جی چاہتا ہے لیکن چونکہ یہاں اس کا موقع نہیں ہے، اس لیے اسی ایک جملۂ معترضہ پر اکتفا کرتے ہوئے پھر دہراتا ہوں کہ نارنگ نے اگرچہ شاعری اور خصوصاً جدید شاعری کے تعلق سے زیادہ نہیں لکھا لیکن جن جدید شاعروں کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے ان میں سے ساقی فاروقی اور بانی کی شاعری پر ان کے مضامین بعض اختلافی پہلوؤں کے باوجود مفصل، اہم اور قابل مطالعہ ہیں۔ نارنگ کے تنقیدی مضامین کی ایک خصوصیت یا خامی یہ ہے کہ وہ اکثر مضامین کی ابتدا عمومی تعریفی بیانات سے کرتے ہیں۔ پھر جیسے جیسے مضمون آگے بڑھتا ہے نفس مضمون پر ان کی گرفت مضبوط ہوتی جاتی ہے۔ ساقی فاروقی پر وہ اپنے مضمون کا آغاز ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''ساقی فاروقی نے سبزہ، نباتات، چرند، پرند، مینڈک، سور، خرگوش وغیرہ کائنات کی نظر آنے والی ٹھوس چیزوں سے متعلق نظمیں کہی ہیں۔ اس شاعری کی نوعیت نہ ذاتی ہے نہ مابعد الطبیعاتی بلکہ اس کا آہنگ کائناتی ہے۔''

یہاں جن چیزوں کا ذکر کیا گیا ہے وہ ساقی کی شاعری کو موضوع کی سطح پر وسعت ضرور بخشتی ہیں لیکن

میرے نزدیک ان کا کائناتی آہنگ سے کوئی تعلق نہیں۔ پھر نارنگ صاحب نے کائناتی آہنگ جیسی بھاری بھرکم اصطلاح کو استعمال تو کر ڈالا ہے لیکن اس کا مطلب واضح نہیں کر سکے ہیں۔ اس طرح میں ان کے اس بیان کو کہ ساقی کی شاعری'' اپنے میں مگن نہیں یعنی یہ اس طرح انکشاف ذات کی شاعری نہیں جس طرح اس عہد کی زیادہ تر شاعری ہے'' جدید دور کی شاعری کے حساب سے بدذوقی نہ بھی کہوں تو ناانصافی ضرور کہوں گا۔ اس قسم کے پٹے پٹائے باسی تو اسی جملوں سے نارنگ جیسے نقاد کو احتراز کرنا چاہیے۔ بہرحال خوشی کی بات یہ ہے کہ مضمون جیسے جیسے آگے بڑھتا گیا ہے بہتر ہوتا گیا ہے۔ انھوں نے کئی نظموں: موت کی خوشبو، شہر آیندہ کے دروازے پر، وصال، شیر امداد علی کا مینڈک، داشتہ اور شاہ صاحب اینڈ سنز وغیرہ کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے، ان نظموں میں موجود لفظیات، تراکیب، استعاروں اور علامتوں کی مدد سے ساقی فاروقی کی شاعری کی ساختیاتی ندرت کا ذکر کیا ہے۔ اپنے اس مضمون میں انھوں نے ساقی کے رویئے کی ہی وضاحت نہیں کی بلکہ زبان کی مختلف حقیقتوں کے تعلق سے ان کے انفرادی احساسات و تجربات کی بھی قابلِ تعریف وضاحت کی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی بتایا ہے کہ کس طرح صحیح معنٰی میں ایک تخلیقی ذہن رکھنے والا شاعر نہ صرف ہر نظم میں بلکہ بسا اوقات نظم کے ہر ہر مصرعے میں معنی کی مختلف جہات کو نمود دیتا ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا جا چکا ہے ان کا دوسرا اہم مضمون بانی کی شاعری پر ہے۔ بانی کی غزل میں بہت زیادہ گہرائی تو نہیں ملتی لیکن الفاظ، تراکیب کی ندرت اور استعارہ سازی کے معاملے میں وہ اپنے بیشتر ہم عصروں سے آگے ہیں۔ نارنگ نے بانی کی مختلف غزلوں مثلاً ؎

اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے	ہم ہیں منظر یہ آسمانوں کا ہے
ایک ہوئے رفتگاں اور میں	سیر شب لامکاں اور میں
خوشی سفر کی اڑان بھر تھی	فضا کہ پھر آسمان بھر تھی

میں شامل اشعار کا تجزیہ کرتے ہوئے، بانی کی شاعری کے مجموعی معنوی افق کی نہایت عمدگی سے نشاندہی کی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کے اخذ کردہ نتائج مثلاً یہ کہ'' بانی اکثر و بیشتر تجربات کو اپنی حدود سے ورا ہو کر پیش کرتے ہیں، اور ان کے جذبات میں ضبط و تحمل اور ٹھہراؤ کی کیفیت ہے'' یا یہ کہ'' بانی مجردات کو غیر مجرد تناظر میں اور غیر مجرد اشیا کو مجردات کے آئینے میں دکھانا پسند کرتے ہیں۔'' وغیرہ بانی کی شاعری کی انفرادیت کے تعین میں خصوصی طور پر مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ انھوں نے بانی کی تخلیقی توانائیوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ کس طرح وہ اپنے اشعار میں پے در پے بعض الفاظ و تراکیب نیز علامتوں کا استعمال کر کے لمحہ لمحہ ٹوٹتی بکھرتی حقیقتوں کو از سرِ نو ایک

لڑی میں پرو دیتے ہیں۔فضا سازی دراصل بانی کی ایک اہم شعری خصوصیت ہے۔ مجھے نارنگ کے اس خیال سے اتفاق ہے کہ مجموعی طور پر:

''بانی کے یہاں ایک ایسی روحانی تڑپ ہے جو گھٹن سے نکل کر کھلی فضا میں بے پناہ ہو جانا چاہتی ہے۔''

یوں تو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اور بھی کچھ شاعروں کے متعلق چھوٹے بڑے اور اچھے برے مضامین لکھے ہیں لیکن اب اس بارے میں مزید کچھ نہیں لکھوں گا۔ اس لیے بھی کہ ڈاکٹر نارنگ کا مضبوط ترین قلعہ فکشن کی تنقید ہے نہ کہ شاعری۔شاید اس لیے بھی کہ بقول نارنگ:

''اچھے شعر کا معاملہ نسبتاً اتنا مشکل نہیں، اچھی کہانی کے ساتھ بہت کچھ جھیلنا پڑتا ہے...''

شاید یہی وجہ ہے کہ انھیں شاعری کو سمجھنے کی زیادہ ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ ہر شخص کا اپنا ایک مزاج ہوتا ہے۔شاعری کے تعلق سے نارنگ کا بھی اپنا ایک مزاج ہے جس سے ہمارا متفق ہونا ضروری نہیں ہے لیکن اس سے ان کی افسانوی تنقید کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔انھوں نے پریم چند، بیدی، انتظار حسین، سریندر پرکاش اور دوسرے کئی لوگوں کے بارے میں جو کچھ لکھا اور جس طرح لکھا ہے وہ فکشن پر ان کی مضبوط گرفت کا آئینہ دار ہے۔ نارنگ فکشن میں تکنیک کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں۔اور تکنیک کی دریافت کے ذریعے مختلف افسانہ نگاروں کی انفرادی خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔بعض نقاد فکشن کی تنقید کرتے ہوئے معاشرتی اور سماجی ارتباط کے بہانے اُسے ایسے سیاق تک گھسیٹتے ہیں کہ آخر آخر میں فکشن اور عمرانیات فکشن اور سیاست میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔اس رویے کے برخلاف نارنگ کے نزدیک تحسین آمیز معنی آفرینی اسی وقت ممکن ہے جب انسانی اور عصری صداقتوں پر نظر رکھنے کے ساتھ ساتھ Verbal Analysis پر بھی نظر رکھی جائے۔یہی وجہ ہے کہ وہ جہاں پریم چند کے ادب میں موجود عصری مسائل وحقائق اور روزمرّہ زندگی کے واقعات کے بیان کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں وہیں یہ بات بھی بہ اصرار کہتے ہیں کہ پریم چند محض ظاہر یا سطح کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ ظاہری واقعات وحادثات کے ذریعے ان خطرناک حقائق تک پہنچنا چاہتے ہیں جن کا تعلق انسانی ذہن اور انسانی روح سے ہوتا ہے۔ان کی رائے میں کردار اور واقعہ بیانیہ ساخت کی تکمیل اور اسے چمکانے کے بہانے ہیں۔حقیقی جوہر زبان کا تخلیقی استعمال اور تکنیک کی پیچیدگی ہے جس سے فن پارے کی معنویت وابستہ ہوتی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کی مرتب کردہ کتاب ''اردو افسانہ۔روایت اور مسائل'' میں ان کے پانچ مضامین

شامل ہیں اور یہ بھی تنقیدی سطح کی اونچ نیچ کے باوجود اپنی اپنی جگہ اہم ہیں۔ میں یہاں ان کے مضمون ''افسانہ نگار۔ پریم چند'' کا بطور خاص ذکر کرنا چاہوں گا۔ اس مضمون میں انھوں نے پریم چند کے شاہکار ''کفن'' کے علاوہ بعض دوسرے افسانوں دو بیلوں کی کہانی، عید گاہ، شطرنج کے کھلاڑی، نئی بیوی اور خبر نامہ وغیرہ کے حوالے سے پریم چند کی بیانیہ ٹیکنیک کے ایک بڑے اہم پہلو یعنی Irony کو دریافت کیا ہے۔ اتفاق سے اردو میں Irony کے لیے کوئی مناسب اور متبادل اصطلاح رائج نہیں ہو سکی ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے اقبال پر لکھتے ہوئے ایک جگہ Irony کا ترجمہ ہجو ملیح کیا ہے جو میرے نزدیک جدید ادب کے سیاق و سباق میں قطعاً نامناسب ہے۔ نارنگ کا یہ خیال کہ Irony میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان میں صورتِ حال میں مضمر الیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے۔'' زیادہ قابلِ قبول ہے۔ Irony جدید تنقید اور خصوصاً پروفیسر کلینتھ بروکس کی تنقید میں دراصل اس قوت کا نام ہے جو متضاد عناصر اور خصوصاً متضاد رویوں میں ہم آہنگی اور وحدت پیدا کر کے کسی فن پارے میں جمالیاتی فنامنن (Phenomenon) کو مستحکم کرتی ہے۔ پریم چند کے متذکرہ بالا افسانوں میں نارنگ نے اسی تکنیک کی دریافت اور اس سے مفصل اور عمیق بحث کی ہے۔

انہوں نے ان افسانوں میں بیان شدہ واقعات نیز ان سے وابستہ کرداروں کے جائزے سے یہ ثابت کیا ہے کہ پریم چند کی اہمیت و عظمت محض ان کے سماجی یا اخلاقی نظریات کی افسانوی ترسیل سے عبارت نہیں بلکہ ان افسانوں کی زبردست کامیابی کا راز ان کی اعلیٰ تکنیک میں مضمر ہے۔ پچھلے چند برسوں میں منٹو کے افسانے ''پھندنے'' کی طرح پریم چند کے افسانے ''کفن'' کے بارے میں بھی اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ قارئین اب اس افسانے کی باریکیوں سے بڑی حد تک واقف ہو چکے ہیں اس لیے اس کہانی کے مختلف پہلوؤں سے دقیق بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر نارنگ جو نتیجہ نکالا ہے یعنی یہ کہ کہانی کے اختتام پر جب باپ بیٹے: گھیسو اور مادھو پیتے پیتے گانے لگتے ہیں اور پھر بدمست ہو کر وہیں گر پڑتے ہیں تو ''کہانی اپنی صورت حال، کرداروں کے رویّوں، عمل اور مکالموں سے ایک شدید درد اور صدمے کی کیفیت سے دوچار کرتی ہے اور طنز کے کچوکے لگاتی ہے'' وہ موثر اور قابلِ یقین ہے۔ مجھے نارنگ کے اس خیال سے بھی اتفاق ہے کہ پریم چند نے کفن میں ''حقیقت کی بے رحم ترجمانی'' کی ہے۔ لیکن میں کفن کے ساتھ اور اسی سانس میں ''نئی بیوی'' جیسے افسانے کا نام لینا مناسب نہیں سمجھتا۔ ''نئی بیوی'' نہ صرف کفن بلکہ پریم چند کے دوسرے متعدد افسانوں کے مقابلے میں تکنیک کے اعتبار سے ایک خاصی کمزور کہانی ہے۔ نارنگ نے پہلے اس کہانی کا خلاصہ یوں بیان کیا ہے :

''نئی بیوی میں پریم چند نے ایک نوجوان بیوی کو بداخلاقی کی طرف راجع دکھایا

ہے اس کی شادی ایک مالدار بوڑھے کھوسٹ سے ہوئی ہے جو سمجھتا ہے کہ محبت دولت سے خریدی جا سکتی ہے لیکن نئی بیوی اپنے معمر شوہر سے زیادہ دیہاتی نوکر کی طرف مائل ہے۔''

اس بحث کو آگے بڑھاتے اور اپنی بات پوری کرتے ہوئے نارنگ لکھتے ہیں :

''یہ بات پریم چند کے اخلاقی آدرشوں کے خلاف ہے۔ پریم چند کی کہانیوں میں کرم، دھرم، پتی ورت ناری اور پتی پرمیشور کا خاصا چرچا ہے لیکن نئی بیوی میں پریم چند کی حقیقت نگاری انہیں اس Ironic Situation کو بے باکانہ دکھانے پر مجبور کرتی ہے۔''

جس سچویشن کا وہ ذکر کرتے ہیں اور جو اس کہانی کا کلائمکس بھی ہے اسے بھی ملاحظہ فرمایئے:

''اس (نئی بیوی) نے سر پر آنچل کھینچ لیا اور نوکر سے یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی۔ لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے، تم ذرا آنا...''

میرے نزدیک زیرِ نظر کہانی پریم چند کے اخلاقی آدرشوں کے خلاف بالکل نہیں ہے۔ سطح پر تو انہوں نے یہ دکھایا ہے کہ نئی بیوی آشا، اپنے شوہر کی طرف ملتفت نہ ہو کر دیہاتی نوکر کی طرف مائل ہے۔ لیکن اس کہانی کی حقیقی زیریں سطح (Under Current) کا مقصد یہ ثابت کرنا ہے کہ چونکہ لالہ ڈنگامل نے اپنی پہلی بیوی لیلا کی قدر نہیں کی اور اپنا وقت گھر سے باہر دادِ عیش دے کر گزارتے رہے یہاں تک کہ لیلا کا انتقال ہو گیا اس لیے دوسری اور نوجوان بیوی کے ان سے تعلق کے اس رویے کو خدا کا عذاب اور اس کا انصاف سمجھنا چاہیے۔ اس طرح میری رائے میں یہ کہانی پریم چند کے آدرشوں کے خلاف نہیں بلکہ عین مطابق ہے۔ مزید یہ کہ تکنیکی سطح پر بھی اس کہانی میں کئی جھول ہیں۔ مثلاً کہانی میں لالہ کو سات لڑکوں (پہلی بیوی سے) کا باپ بتایا گیا ہے لیکن ایسا لگتا ہے کہ لیلا کے ساتھ ساتوں بیٹے بھی مر گئے۔ کہانی میں اگر ایک بھی لڑکا جسمانی طور پر موجود ہوتا تو دوسری بیوی کے آنے کے بعد بلکہ پہلے ہی کہانی میں ایک نیا ڈرامائی بعد اور تناؤ پیدا ہو جاتا۔ مزید یہ کہ پریم چند نے سولہ سالہ دیہاتی چھوکرے کی زبان سے جس طرح کے عاشقانہ مکالمے ادا کرائے ہیں اور آشا کو جس طرح اس کے عشق میں مبتلا ہوتے دکھایا ہے وہ خاصا غیر فطری اور زبردستی کا سودا ہے۔ ان باتوں کے پیشِ نظر ''نئی بیوی'' کو کسی طرح بھی ''کفن'' کے ہم پلہ افسانوں میں شمار نہیں کیا جا سکتا، ان باتوں سے قطع نظر اور جیسا کہ اوپر کہہ چکا ہوں نارنگ کا یہ مضمون یعنی ''افسانہ نگار۔ پریم چند'' بڑی محنت سے لکھا گیا ہے۔ انہوں نے اس مضمون میں پریم چند کے افسانوی

ادب کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی انوکھی خصوصیات ہی کی نشاندہی نہیں کی بلکہ پریم چند کے ادب میں موجود ان امکانات پر بھی روشنی ڈالی ہے جنہوں نے آگے چل کر اردو افسانے کے لیے راہ ہموار کی اور بے شمار سمتیں دکھائیں۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ پریم چند زمانی اعتبار سے ہی اردو فکشن کے پیشرو نہیں تھے بلکہ انہوں نے ہی سب سے پہلے اردو فکشن کو اس راستے پر گامزن کیا جس پر چل کر اس نے یادداشت، حکایت اور داستان سے الگ ہو کر ایک خود مختار فنی معروض کی شکل و حیثیت اختیار کی۔

پریم چند کے بعد آنے والے اور خاص طور پر اردو افسانے کو بے پناہ وسعتیں عطا کرنے والے فن کاروں میں، جیسا کہ سب جانتے ہیں راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کو غیر معمولی شہرت اور اہمیت حاصل ہوئی۔ نارنگ یوں تو ان تینوں کی عظمت کے معترف ہیں لیکن بیدی ان کے سب سے زیادہ پسندیدہ فن کار ہیں۔ وہ منٹو کے اسلوب کو "اونچ نیچ، افراط و تفریط سے پاک" ایک ایسا اسلوب قرار دیتے ہیں جو پریم چند کے ٹھیٹھ اسلوب کا ایک ترشا ہوا نمونہ ہے۔ کرشن چندر کے اسلوب کو انہوں نے ایک ایسا اسلوب کہا ہے جن کی رومانویت تھوڑی دیر میں رومانی جوش و خروش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ بیدی کے افسانوی اسلوب کو دوسرے اسالیب پر اس لیے ترجیح دیتے ہیں کہ ان کے نزدیک بیدی کا اسلوب کنایاتی اور استعاراتی ہے اور اس طرح یہ جدید علامتی ذہن سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ ان کا طویل مضمون "بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" ان کے اسی تھیسس کو آگے بڑھانے کی ایک کوشش ہے۔ یہ کوشش بیک وقت کامیاب بھی ہے اور ناکام بھی۔ میرا مطلب یہ ہے کہ متذکرہ مضمون میں جن مقامات پر انہوں نے اساطیر کی مدد سے بیدی کے ان افسانوں کی معنیاتی گرہیں کھولی ہیں، وہ ہم عصر تہذیب اور زندگی کی روحانی بیماریوں نیز انسانی ذہن و شعور سے وابستہ پر درشن کا پردہ چاک کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ لیکن جہاں کہیں انہوں نے افسانوں کو اساطیر کی از سرِ نو دریافت تک محدود کر دیا ہے، ناکام رہے ہیں۔ نارنگ نے بیدی کے بعض کرداروں کے بارے میں جس طرح شیومت، شکتی، پدری اور مادری نظام کا بکھان کیا ہے وہ ان کی تنقید کو اسطوری فارمولے بازی کی حد سے آگے نہیں بڑھنے دیتا۔ مثلاً بیدی کی مشہور کہانی 'ببل' کے متعلق ان کا یہ کہنا کہ "بیدی نے 'ببل' میں عفت و عصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود ببل نٹ کھٹ بال کرشن ہے، جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچالیتا ہے؛" ناقابل یقین قسم کا تنقیدی جواز ہے۔ درحقیقت نہ ببل کرشن ہے اور نہ ہی درباری راون۔ اس کہانی میں ببل ایک بھکارن کا لڑکا ہے جس کے باپ کا پتا نہیں۔ اس قسم کے بچوں کو ہمارا سماج جس نظر سے دیکھتا ہے اور ان کے ساتھ جو سلوک کرتا ہے اس سے ہم سب واقف ہیں۔ میرے خیال میں اس بچے کو لڑکی کی عصمت کا محافظ بنا کر بیدی نے موجودہ سماج کو

گہرے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ بتل کو کرشن بنا کر اپنے آپ کو قدیم روایت کے حوالے کر دینا بیدی جیسے افسانہ نگار کا کام نہیں۔ اس طرح تو کہانی خاصی معمولی بن جاتی ہے۔

بیدی پر نارنگ کا ایک اور مضمون ''چند لمحے بیدی کی نئی کہانی کے ساتھ'' پہلے والے مضمون کی طرح عالمانہ، اساطیری شان تو نہیں رکھتا لیکن یہ مضمون تنقیدی رویے کے اعتبار سے زیادہ تجزیاتی ہے، اس لیے بہتر ہے۔ زیر نظر افسانے یعنی ''ایک باپ بکاؤ ہے'' کے توسط سے انہوں نے جس طرح عمرانی اور انسانی مسائل سے بحث کی ہے اور جو نکات پیدا کیے ہیں اس سے مضمون کی وقعت بہت بڑھ جاتی ہے۔ مختلف کرداروں اور ان کے وسیلے سے رونما ہونے والے واقعات سے تفصیلی بحث کے بعد جب وہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ:

> ''بیدی نے اس کہانی میں انسانی رشتوں کو ایک ایسی پرزم سے گزارنے کی کوشش کی ہے جس کے بعد سب (کرداروں) کی شکل بدل جاتی ہے لیکن سب کے رنگ نکھر کر سامنے آ جاتے ہیں۔''

تو ان کی یہ بات قاری کے دل کو نہ صرف چھو لیتی ہے بلکہ اسے افسانے سے قریب تر کر دیتی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ نارنگ صاحب کا تنقیدی ذہن تو یقیناً بنیادی طور پر تجزیاتی ہے لیکن چونکہ وہ ایک بے حد مصروف آدمی ہیں اس لیے مطالعے سے اپنی تمام تر دلچسپی یا یوں کہیے کہ اپنے تمام تر وسیع مطالعے کے باوجود وہ بسا اوقات ٹھوس تجزیاتی مطالعے کے لیے وقت نہیں نکال پاتے۔ نتیجۃً ایسے موقعوں پر انہیں بات سے بات پیدا کرنے اور عمومی بیانات پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر ''انتظار حسین کا فن۔ متحرک ذہن کا سیال سفر'' یوں تو ایک خاصا مفصل اور جاندار مضمون ہے لیکن اس میں کئی پیراگراف مخمل میں ٹاٹ کے پیوند کے مصداق ہیں۔ مضمون کی شروعات ہی نہایت عمومی قسم کے توصیفی جملوں سے ہوتی ہے۔ لکھتے ہیں کہ انتظار حسین کا:

> ''نقطۂ نظر بنیادی طور پر روحانی اور ذہنی ہے۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہیں، نہاں خانۂ روح میں نقب لگاتے ہیں اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کش مکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔''

میں یہاں انتظار حسین پر تنقید کی غرض سے نہیں محض ریکارڈ کو درست کرنے کی غرض سے عرض کرنا چاہتا ہوں کہ موصوف انسان کے باطن میں نہیں بلکہ اساطیر اور مذہبی روایات کی ٹم ٹم میں بیٹھ کر تاریخ، تہذیب اور ثقافت کی وادیوں میں سفر کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ انسانی روح میں نقب لگانے کے بجائے لاشعور کو محض کھرچ کر دیکھ لیتے ہیں اور مطمئن ہو جاتے ہیں۔ موجودہ دور کی افسردگی اور بے دلی وغیرہ کی پیش کش انتظار حسین کی

انفرادیت نہیں بلکہ اس کام کو بہت سے جدید افسانہ نگاروں نے اور ان سے بہتر طریقے سے جدید شاعروں نے کیا ہے۔ انتظار حسین کے بارے میں یہ ضرور سچ ہے کہ انہوں نے اپنے افسانوی ادب کو داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیو مالا سے ملا دیا ہے، لیکن مجھے نارنگ کے اس فیصلے کو تسلیم کرنے میں تامل ہے کہ ''ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ ساتھ دیتا ہے۔'' میرے خیال میں نہ تو ہمارا اجتماعی لاشعور کوئی محدود اور غیر متحرک شے ہے اور نہ ہی ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتیں محدود ہیں۔ مغرب میں فکشن نگاروں نے اور خصوصاً جوائس نے جس سطح پر جا کر اساطیر سے فائدہ اٹھایا ہے انتظار حسین ابھی تک وہاں نہیں پہنچ سکے ہیں۔ اسی طرح میں نارنگ کی طرح انتظار حسین کے افسانوی اسلوب کو سادہ نہ سمجھ کر خاصا پیچیدہ سمجھتا ہوں۔ خود نارنگ نے انتظار حسین کے مشہور افسانے ''زرد کتا'' کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے ہوئے اس افسانے میں موجود تلمیحات، استعارات اور علامات کی جس طرح تشریح کی ہے یا پھر انہوں نے جس طرح ''ہڈیوں کا ڈھانچ'' اور ''آخری آدمی'' کا تجزیہ کیا ہے اس سے میرے اس خیال کو تقویت پہنچی ہے کہ انتظار حسین کا افسانوی اسلوب سادگی سے نہیں پیچیدگی سے عبارت ہے۔ نارنگ نے ''شہر افسوس'' میں شامل بعض کہانیوں میں کردار نگاری کی باریکیوں پر جس طرح روشنی ڈالی ہے یا جس طرح ان افسانوں سے وابستہ مکالماتی فضا کو پہنچوایا ہے اسے بھی میں تنقید کا اعلیٰ نمونہ سمجھتا ہوں البتہ اس قسم کے جملوں سے کہ ''انتظار حسین نے اپنے مجموعے شہر افسوس کا نام بلاوجہ نہیں رکھا'' یا بستی کے کردار ''ذاکر کا نام بلاوجہ نہیں رکھا'' کم از کم نارنگ کے Calibre کے نقاد کو احتراز کرنا چاہیے۔

فکشن کے بارے میں نارنگ نے جو دوسرے مضامین لکھے ہیں ان میں ''اردو میں تجریدی اور علامتی افسانہ'' کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ جدید افسانوی تنقید میں یہ مضمون سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ نارنگ نے یہ مضمون آج سے برسوں پہلے اس وقت لکھا جب بیشتر نقاد جدید افسانے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے تھے اور دوسری بات یہ کہ انہوں نے جدید افسانہ نگاری کے متعلق سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے بعض افسانوں کے حوالے سے جو بحث کی ہے وہ میرے نزدیک عملی تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔ ان کا یہ نظریہ بالکل صحیح ہے کہ جدید افسانہ نگار محض کسی لمحاتی احساس یا کسی جذبے کی شدت کے بیان کے لیے علامتوں کا استعمال نہیں کرتا یعنی یہ کہ جدید افسانے میں علامت سازی محض مرقع سازی کا فن نہیں ہے بلکہ کامیاب علامتی افسانوں میں ہر علامت زندگی کی کسی نہ کسی کٹھور سچائی کا بیان کرتی ہے۔ مثلاً مین را کے افسانے ''ماچس'' میں سگریٹ پینے کی علت دراصل زندہ رہنے کی علت ہے۔ آدمی سود کھ سہہ کر بھی زندگی کو موت پر ترجیح دیتا ہے چاہے اسے ساری زندگی سگریٹ کی طرح سلگتے رہنا ہی کیوں نہ پڑے۔ اسی طرح ماچس کی تلاش بجائے خود زندگی کی معنویت کی تلاش اور انسانی وجود

کی رمزیت کو سمجھنے کی کوشش کی علامت ہے۔ جو لوگ ذہنی تجسس کے سہارے سرگرم سفر ہیں انہیں ساری سہولتیں میسر نہیں اور جن کے پاس (جیسے متعلقہ افسانے میں سیٹھ یا پولس افسر کا کردار) یہ سہولتیں ہیں وہ تخلیقی کرب اور جستجو کی نعمت سے محروم ہیں۔ مین را کی افسانوی تکنیک سے بحث کرتے ہوئے نارنگ نے اس بات پر بجا طور پر زور دیا ہے کہ مین را علامتوں اور استعاروں کے استعمال کے ساتھ ہر قسم کی تفصیل سے گریز کرتے ہیں خواہ اس تفصیل کا تعلق عام حالات سے ہو یا کسی مخصوص صورت حال یا پھر مکالموں سے۔ اس طرح ان کے افسانوں میں کم وبیش ہر لفظ معنویت سے شرابور ہوتا ہے اور شاید اسی لیے رومانی اور بیانیہ کہانیوں کا عادی قاری مین را کی کہانیاں پڑھ کر ذہنی اضطراب اور الجھن میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

اسی طرح نارنگ کے نزدیک سریندر پرکاش کے افسانے بظاہر تو تجریدی معلوم ہوتے ہیں لیکن دراصل وہ ٹھوس، گہری اور پیچیدہ حقیقتوں کو علامتی وسیلے سے پیش کرتے ہیں۔ سریندر پرکاش کا مشہور افسانہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' نارنگ کے نزدیک دراصل ایک ایسا سجا سجایا جدید معاشرہ ہے جس میں لوگ باگ اپنی حقیقی شناخت بھول چکے ہیں۔ اس معاشرے میں صرف وہی شخص کسی قدر پرسکون زندگی بسر کر سکتا ہے جو لمحہ بہ لمحہ زندگی سے مقابلہ کرنے کے بجائے اپنے آپ کو ماضی کے حوالے کر دے۔ چنانچہ اس افسانے میں کانسے میں ڈھلا ہوا، تمباکو پیتا ہوا آدمی اسی طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ تکنیک کی سطح پر سریندر پرکاش فرد کی شعوری اور تحت الشعوری کیفیات کے اظہار کے لیے اپنے الفاظ اور پیکروں کا استعمال کرتے ہیں جو اشیا کو بیان کرنے کے بجائے انہیں پیش کر سکیں۔ ایسے افسانے فطری طور پر معنیٰ کی مشکل اور مختلف تہوں سے عبارت ہوتے ہیں۔ جو لوگ ان افسانوں پر مبہم یا مہمل ہونے کا الزام لگاتے ہیں، انہیں بقول نارنگ ''اپنی تخیلی نارسائی اور کج فہمی کا شکریہ ادا کرنا چاہیے۔'' اس مضمون کے آخر میں نارنگ نے جدید زندگی، اور جدید ادب کے بہت سے مسائل مثلاً ذہنی برگشتگی، مسلمہ اقدار کی شکست وریخت اور عقائد کی ناکامی وغیرہ کا ذکر کیا ہے جو میرے نزدیک جدید افسانہ اور جدید شاعری دونوں کے مشترکہ مسائل ہیں۔

مختصر یہ کہ نارنگ افسانے کی تنقید کریں یا شاعری کی، اسلوب شناسی کا عمل ان کے یہاں مرکزی قدر و قیمت کی حیثیت رکھتا ہے لیکن جیسا کہ شروع میں لکھ چکا ہوں وہ اسلوبیاتی طرز تنقید کو ترجیح دینے کے باوجود ہر فن پارے کو محض چند بندھے ٹکے اصولوں کی مدد سے سمجھنے کے بجائے بیک وقت مختلف طریقوں کو اپناتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقید اپنے کمزور لمحوں میں بھی یکسانیت کا شکار نہیں ہونے پاتی۔

قمر رئیس

گوپی چند نارنگ

آزادی کے بعد اُردو زبان کے مسیحا و مجتہد

دیکھا یہ گیا ہے کہ جو لوگ صبر و سکون کے ساتھ اپنے حصہ کے فرائض اور کارنامے انجام دیتے ہوئے زندگی کو الوداعی سلام کر کے رخصت ہوتے ہیں وہ اس لحاظ سے مزے میں رہتے ہیں کہ انہیں ان چشمکوں، رقابتوں، اتہام و دشنام کا سامنا نہیں کرنا پڑتا جو حوصلہ مند، متحرک، خود آگاہ اور فعال قسم کے افراد کا مقدر ہوتی ہیں، خواہ ان کی سرگرمیوں کا میدان فلاحی ہو یا انقلابی، کم یا زیادہ معاندانہ یورشیں انہیں جھیلنا تو پڑتی ہیں۔

بیسویں صدی کی بعض دوسری نامور شخصیتوں کی طرح ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ساتھ بھی یہی کچھ پیش آیا۔ اس سچائی کی طرف لوگ کم دھیان دیتے ہیں کہ 1950ء کے بعد جب بی۔اے کر کے انہوں نے اردو زبان و ادب میں ایم۔اے اور پی۔ایچ۔ڈی کرنے کا فیصلہ کیا، اس وقت اس ملک میں اردو کے فروغ کی ساری راہیں مسدود ہو چکی تھیں۔ وہ ایک معتوب زبان تھی۔ اس وقت جن نوجوانوں نے اوسط یا اعلیٰ ذہانت سے بہرہ ور ہونے کے باوجود اردو کا دامن تھاما انہیں سورما اور مجاہد کا درجہ ملنا چاہئے۔ اردو زبان و ادب سے غیر مشروط وابستگی کے باوصف جو شخص ترقی کے مدارج طے کر کے آج ہندوستانی السنہ و ادبیات کے سب سے مقتدر قومی ادارہ ساہتیہ اکاڈمی کے صدر کی کرسی پر براجمان ہے وہ اپنے کیریئر کے لئے 1951ء میں دوسرے مضمون اور دوسرے میدان بھی آسانی سے چن سکتا تھا۔ لیکن اردو زبان کے اس تاریک اور طوفان آشنا دور میں بھی اس کے اندر سے جو قرعۂ فال نکلا وہ اردو کے حق میں ہی نکلا اور اسی مقہور زبان کی انمول خدمات کے صلے میں اسے منصب جلیل مل سکا۔ اس

کے حصول میں بلا شبہ ڈاکٹر نارنگ کے حوصلے، ہمت، ذہانت اور بے کراں تخلیقی محنت کا حصہ بھی کم نہیں رہا ہے۔

کم وبیش گذشتہ نصف صدی میں ان کی شخصیت کی اس شگوفہ کاری کا ایک شاہد میں بھی رہا ہوں۔ یوں تو ہماری شناسائی طالبعلمی کے دور سے تھی لیکن 1959ء میں دہلی یونیورسٹی میں لکچرر کی مستقل آسامیوں پر ہم دونوں کا تقرر ایک ساتھ، ایک ہی انٹرویو میں ہوا۔ اس سے قبل 1958ء میں پی۔ ایچ۔ ڈی کا کام بھی ہم نے ساتھ مکمل کیا تھا۔ اور اس طرح ہماری رفاقت کا ایک طویل دور شروع ہوا، جو آج بھی جاری ہے۔ مجھے اعتراف کرنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ اس مدت میں ہمارے تعلقات کبھی انیغوں کے تصادم سے اور کبھی غلط فہمیوں اور بعض دوستوں کی ریشہ دوانیوں کے نتیجہ میں نشیب و فراز سے بھی گذرے۔ نظریاتی اختلاف بھی رہے لیکن ایسا شاید کبھی نہیں ہوا کہ ہم دونوں حریف کی طرح ایک دوسرے کے مقابل آئے ہوں۔ اسی طرح ہر حوصلہ مند انسان کی طرح ڈاکٹر نارنگ بھی زندگی کی اونچ نیچ اور لغزشوں کی دھوپ چھاؤں سے گذرے۔ خود اردو سماج کے لوگوں نے نشانۂ ملامت بنایا لیکن وہ اس زبان سے اپنی وفاداری اور خدمت گذاری کے سفر میں ثابت قدمی سے آگے بڑھتے رہے۔ اس دوران ہم دونوں نے ملک سے باہر، دوسرے دیاروں میں بھی دس بارہ سال اردو زبان وادب کے چراغ روشن کرنے کی کوشش کی اور ہمیں ناز ہے کہ یہ کوششیں خاصی بارآور بھی ہوئیں۔

بیسویں صدی کے نصف دوم میں اردو کی ادبی تنقید کے دھندلے افق پر جو ستارے روشن ہوئے ان میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا نام امتیاز خاص اس لئے رکھتا ہے کہ اس درخشاں ستارے کی آب وتاب میں مسلسل اضافہ ہی ہوتا رہا۔ ایک منفرد اور معتبر نقاد کی حیثیت سے ان کی مقبولیت میں مسلسل توسیع ہوتی رہی۔ معاصرین پر ان کے اثرات کا گراف بڑھتا رہا۔ بعض دوسرے معاصرین کی طرح ان کے اس مشغلے میں جمود وتعطل کے آثار کبھی دکھائی نہیں دیئے۔ اس امتیاز کا بڑا سبب انکا مغربی ملکوں کا قیام اور وہاں نقد وادب کے بدلتے ہوئے رجحانات کے سنجیدہ مطالعہ اور افہام وتفہیم سے ان کی گہری دلچسپی تھی۔ لیکن امریکہ سے راقم الحروف اور دوسرے احباب کے نام اُن کے جو خطوط موصول ہوتے رہے ان سے یہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ اس دلچسپی کے پیچھے بھی ایک جذبہ رہا ہے اور وہ تھا اردو زبان کو مغرب کے جدید تر تنقیدی

رویوں اور نظریوں سے متعارف کر کے اسے دوسری قومی زبانوں کے مقابل زیادہ معروف اور متمول بنانا۔ اس کے تنقیدی سرمائے میں نئی فلسفیانہ جہتیں اور علمی تجزیاتی مطالعہ کے نئے امکانات پیدا کرنا۔ ہم سب جانتے ہیں کہ اپنی تنقید نگاری کے پہلے مرحلے میں ڈاکٹر نارنگ تاریخی اور معاشرتی عوامل کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔ جو نہ صرف ان کے استاد مرحوم پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کا طریق کار تھا بلکہ ترقی پسند اور مارکسی نقاد بھی معاشرتی تاریخی حوالوں سے ادب کا مطالعہ کرتے تھے۔ ڈاکٹر نارنگ کو جلد ہی اس تنقیدی موقف کی یکسانیت اور اس کے اطلاق کی کمیوں کا احساس ہوا۔ یہ زمانہ مغرب میں اسلوبیاتی تنقید کے عروج کا تھا۔ اس کے لئے لسانیات کا علم ضروری تھا۔ ڈاکٹر نارنگ نے اس مقصد سے لسانیات کے ڈسپلن میں ایک سال کا کورس مکمل کیا اور اس طرح اردو تنقید میں ان کے لئے نئے تجربوں کے ذریعے نت نئے امکانات دریافت کرنے کے دروازے کھل گئے۔ پھر انہوں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا۔ اسلوبیاتی تنقید کے نازک اوزاروں سے انہوں نے میر تقی میر، انیس اور اقبال کے شعری متون کا مطالعہ کیا تو اردو قارئین کے سامنے ان کی شعریات کے نئے اور دلچسپ حقائق سامنے آئے لیکن ڈاکٹر نارنگ کو یہ محسوس کرنے میں دیر نہیں لگی کہ اس طریق کار کی اپنی حدود ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید شعر کے لسانی اور صوتیاتی عناصر کی شناخت تو کرتی ہے اس کے تعین قدر میں کوئی خاص مدد نہیں کرتی۔ اس کے بعد ہی وہ ''نئی تنقید'' اور پھر اسی راستے سے جدیدیت اور مغرب کے نئے نظریات (Theories) کے وسیع وعریض میدان میں داخل ہو گئے۔ ان کی متعدد تنقیدی کتب شائع ہو کر مقبول ہوئیں۔ اس طرح برصغیر کے ایک غیر مشروط ذہن نے ادب اور اس کے افہام وتفہیم کے غیر محدود امکانات کی تلاش کا لمبا سفر شروع کیا۔ اس مہم میں کچھ دوسرے ممتاز ناقدین نے بھی ان کا ساتھ دیا اور میری طرح کچھ ایسے بھی تھے جو دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب کی استعمار زدہ صارفی تہذیب اور انحطاطی ادب کے بحران سے اُگنے اور پھیلنے والے نظریات کی معنویت کے منکر تھے اور کم از کم ہندوستانی ادب خصوصاً اردو ادب میں ان کی یلغار کو شک کی نظر سے دیکھتے تھے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ عملی تنقید اور نظریہ سازی کے میدان میں ڈاکٹر نارنگ کے غیر معمولی اختراعی کارناموں کی داد برصغیر کے کم وبیش تمام نامور اور سربرآوردہ ادیبوں اور اہل دانش نے دی ہے اور ہنوز یہ سلسلہ جاری ہے۔

اس مختصر تحریر میں ایک دوسرے میدان میں، میں ڈاکٹر نارنگ کی ایسی خدمات کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو غالباً اُن کی تنقیدی کاوشوں کے ہجوم میں نظر انداز ہوگئی ہیں۔ اور وہ ہے ہندوستان کی جدید قومی زبانوں میں اردو زبان کی وقعت، وقار، اس کے قومی کردار اور تہذیبی معنویت کو سمجھنا اور بحال کرنا۔ یہ کام آسان نہیں تھا۔ خصوصاً ایک ایسے انسان کے لئے جس کی مادری زبان اردو نہیں تھی اور ایسے اندوہ ناک حالات میں جب یہ زبان ہر طرف سے مطعون و معتوب تھی۔ جب اس پر ملک کی تقسیم کا گھناؤنا الزام لگایا جارہا تھا۔ جب خود اردو بولنے والوں کی اکثریت اعتماد شکن، معاندانہ حالات کے دباؤ میں آکر اس سے دور اور مایوس ہوتی جارہی تھی۔ اردو زبان ڈوب رہی تھی اور اس کو بچانے اور سہارا دینے والے رضا کاروں کی بڑی جماعت ہجرت کر چکی تھی۔ ڈاکٹر ذاکر حسین، پنڈت ہردے ناتھ کنزرو، ڈاکٹر تارا چند، ڈاکٹر عابد حسین، حیات اللہ انصاری اور آل احمد سرور جیسے کچھ مجاہد ضرور فعال تھے لیکن مشکل یہ تھی کہ وہ دوسرے قومی مسائل میں بھی الجھے ہوئے تھے۔

ڈاکٹر نارنگ اور میں نے 1958ء میں پی۔ ایچ۔ ڈی کا تحقیقی کام مکمل کیا۔ ان کے مقالہ کا موضوع تھا ''اردو شاعری میں ہندوستانی عناصر'' اور میرا موضوع تھا ''پریم چند''۔ یہ دونوں موضوع اس حقیقت کا علامیہ تھے کہ اس سے قبل اردو تحقیق کے کام میں جس نوع کی کوتاہیاں اور کج رَویاں رہی ہیں اب بدلے ہوئے حالات میں ان کا تدارک اور تلافی ضروری ہے۔ مسلم لیگ کے دوقومی نظریے میں اردو زبان اور تہذیب کو ہندوستانی مسلمانوں سے وابستہ کرنا نہ صرف ایک زبردست لسانی مغالطہ تھا بلکہ اس کے بعد جو سیاسی عمل شروع ہوا اس نے اردو زبان اور ہندوستان میں اس کے کروڑوں بولنے والوں کو کسمپرسی اور تباہی کے دہانہ پر لاکر کھڑا کردیا۔ یہ ایسے حقائق ہیں جن پر بہت کچھ لکھا جاچکا ہے۔

مجھے عرض یہ کرنا ہے کہ ڈاکٹر نارنگ نے اس صورت حال کی المناکی کو سمجھا اور کافی غور و خوض کے بعد ایک لائحۂ عمل بنایا جس کا مدعا تحقیق اور تصنیف کے ایسے کاموں کو ترجیحی طور پر منتخب کرنا اور پورا کرنا تھا جو ایک طرف اردو زبان کے لسانی، صوتیاتی اور صرفی ونحوی نظام کا سائنسی تجزیہ کر کے اس کے ہندوستانی 'اصل' کو ثابت کرسکیں اور دوسری جانب اردو ادب اور تہذیب کے ہندوستانی سرچشموں کا سراغ لگاسکیں۔ اس کام کی اہمیت کی طرف اس سے قبل مولوی

عبدالحق ، پنڈت برج موہن دتا تر یہ کیفی اور کچھ دوسرے بزرگوں نے بھی توجہ دلائی تھی ۔ کچھ کام ہوا بھی لیکن وہ منظم نہیں تھا۔ دراصل اس کی ترجیحی ضرورت کا احساس بھی ہمارے اکابرین کونہیں تھا۔ دوسرے یہ کہ اسے سائنٹفک تجزیہ واستدلال کے ساتھ انجام دینے کے جدید وسائل اور اوزار بھی بہم نہیں پہنچے تھے ۔ جو کچھ کیا گیا وہ قدیم کلاسیکی فہم اور اصولوں کی بنیاد پر کیا گیا۔ جدید خطوط پر پروفیسر محی الدین قادری زور اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے لسانیاتی مطالعہ کا آغاز ضرور کیا تھا لیکن ان کا زور اردو زبان کی تشکیل کے لسانی عناصر پر رہا۔ جب کہ ڈاکٹر نارنگ کے مطالعہ میں لسانیاتی تجزیہ کے ساتھ ساتھ تہذیبی ، تاریخی اور دوسرے اوصاف وعوامل کو بھی فوقیت حاصل رہی اور بتدریج ان کی تلاش وتعبیر کا دائرہ افقی اور عمودی طور پر بڑھتا ہی گیا۔ مناسب ہوگا کہ چند مثالیں بھی سامنے رکھیں۔

مخدوم شاہ حسین کی تصنیف ''معراج العاشقین'' کا شمار اردو کی قدیم ترین کتابوں میں ہوتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے 1957ء میں مقدمہ کے ساتھ اسے مرتب کیا۔ جو قدیم اردو متون کے لسانیاتی مطالعہ میں نقش اوّل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے بعد دتی کی کرخنداری بولی اور محمد شاہی عہد کی تصنیف 'کربل کتھا' کا مطالعہ انہوں نے جدید لسانیاتی تجزیہ کے اصولوں پر کیا اور ثابت کیا کہ کرخنداری ان قدیم بولیوں میں سے ایک ہے جن کے اثرات اردو زبان پر واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ آگے چل کر انہیں مطالعوں کی بنیاد پر انہوں نے دربار کے بجائے بازار سے اردو زبان کے رشتے کے نظریہ کو مستحکم بنایا۔ اس سلسلے کے اہم کام ہیں۔ 'کربل کتھا کا لسانیاتی مطالعہ' اور کیفی کی 'منشورات' کا مبسوط مقدمہ، یہ علمی محاکے بھی لسانیات کے جدید اصولوں کی روشنی میں کیے گئے تھے۔ ڈاکٹر نارنگ نے سماجی لسانیات کی طرف بھی قدم بڑھایا اور ایک اہم مضمون میں اردو محاوروں اور کہاوتوں کی سماجی توجیہہ پر روشنی ڈالی۔ بقول ڈاکٹر حامد، انہوں نے تجزیاتی استدلال کے ذریعہ ثابت کیا ہے کہ زبان کے عام ذخیرۂ الفاظ کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ محاورے اپنے عام استعمال کے نتیجہ میں صرف سماجی اور تہذیبی معنویت کے حامل ہی رہ جاتے ہیں۔ لسانی تلاش وتحقیق کے اعتبار سے ڈاکٹر نارنگ کی تصنیف ''امیر خسرو کا ہندوی کلام'' بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ ڈاکٹر اشپرنگر ذخیرہ کے مملوکہ نسخہ کو مرتب کرتے ہوئے ڈاکٹر نارنگ نے سو سے زائد صفحات میں اس کے متن کا جو بے مثل لسانیاتی تجزیہ پیش کیا ہے وہ اردو زبان کے مشترکہ لسانی اور تہذیبی ماخذوں کو بڑی خوبی سے سامنے لاتا ہے۔

یہاں ایک بار پھر عرض کر دوں کہ ہم اردو والے اپنی مادری زبان سے گہری، جذباتی عقیدت رکھتے ہیں اور بار بار دعویٰ کرتے ہیں کہ اپنی وسعت، مقبولیت اور معیار و کردار کے اعتبار سے یہ ملک کی سب سے دلکش زبان ہے۔ لیکن اگر کوئی پوچھے کہ ہندوستان کی جدید ہند آریائی زبانوں میں آخر اس کی مقبولیت اور منفرد دلکشی کے اسباب کیا ہیں؟ اس کی شیرینی، شان محبوبی کس طرح کے عناصر اور امتیازات میں پنہاں ہے تو اکثر تعلیم یافتہ لوگ بھی صرف اس کی شاعری (غزل) کی غنائیت اور رمزیت کی طرف اشارہ کر کے خاموش ہو جاتے ہیں۔ سوال اردو ادب و شعر کا اتنا نہیں جتنا زبان کا ہے۔ اس کی ساخت یعنی صوتی، صرفی و نحوی شناخت کا ہے۔ اظہار کے ایک جامع مرتب اور مکمل وسیلے کی حیثیت سے اس کی وسعت معنویت اور معیار بندی کا ہے۔ اس کے محاورے، لغت و فرہنگ کے انمول سرمائے کا ہے اور آخر میں اس کے تہذیبی مآخذوں کا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اس زاویۂ نظر سے اردو زبان کی چھان پھٹک، تلاش و جستجو اور تجزیہ و تحقیق میں ڈاکٹر نارنگ غیر معمولی محنت جاں کا ہی اور ذہانت کا ثبوت فراہم کیا ہے بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ خون جگر صرف کیا ہے۔ اس میدان میں ان کی پہل قدمیاں اور سنجیدہ غور و فکر کے نقوش انگریزی اور اردو میں شائع ہونے والے ان کے متعدد مضامین میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ڈاکٹر نارنگ گذشتہ نصف صدی کے عرصہ میں اردو زبان کے ساتھ ہونے والی کھلی بے انصافی اور حق تلفی کو ایک پل کے لئے بھلا نہیں سکے۔ ایک طرف وہ اس مخالفانہ رویے کے اسباب کی تفہیم اور ان کے تدارک میں سرگرداں رہے تو دوسری جانب اپنی بیشتر تحریروں اور تصانیف میں انہوں نے اردو کو اس وسیع قومی تناظر میں سمجھنے اور پیش کرنے کی کوشش کی جو اہل فن کی نظروں سے اوجھل ہو گیا تھا۔ اور اردو کے حقوق کی بحالی کے لیے جس کی از سرِ نو تلاش اور بازیافت ضروری تھی۔ اپنی تازہ ترین تصنیف ''ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری'' میں لکھتے ہیں۔

> ''پوری اردو شاعری میں ہندوستان کی تحریک آزادی کا دل دھڑکتا ہوا نظر آئے گا۔ دوسری زبانوں کی اہمیت اپنی جگہ پر لیکن اس ضمن میں اردو شاعری نے جو خدمت کی ہے اس کی نظیر کوئی دوسری زبان پیش نہیں کر سکتی۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو اس وقت تاریخ اور تہذیب کے بڑے دھارے میں تھی۔ اس لئے سب سے زیادہ کڑی بھی اس زبان نے جھیلی۔ حالات کی ستم ظریفی ملاحظہ ہو کہ وہی زبان

جس نے تحریک آزادی میں بڑھ چڑھ کے حصہ لیا، جس کے نغمے اور نعرے ذہنوں میں گونجتے اور دلوں میں ہلچل پیدا کرتے تھے اور جس کی ساری ادبی روایت ہی بین المذہبی یعنی اتحاد پسندی، رواداری و آشتی و انسانیت سے عبارت ہے اُس زبان کو سب سے زیادہ فرقہ واریت کا نشانہ بنایا گیا اور آزادی کے بعد لسانی عصبیت کی تاریک سلاخوں کے پیچھے ڈھکیل کر موجب سزا قرار دیا گیا''۔

(ص ۱۱۔۱۲)

اس سلسلے کی دوسری کتابیں جو پچھلے دنوں شائع ہوئیں، حسب ذیل ہیں۔

۱۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں۔ (دوسرا ایڈیشن، توسیع و نظر ثانی کے بعد)

۲۔ اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب

ایک ہی سلسلے کی ان تینوں کتابوں پر سرسری نظر ڈالنے سے ہی قاری کو اندازہ ہو جاتا ہے کہ ان کے پیچھے جذبۂ محرکہ Motivation کیا رہا ہے؟ جس کی ترغیب پر ہی مصنف نے سارا تحقیقی مواد جمع کیا۔ کتب خانوں کی خاک چھانی۔ ملک کے اندر اور باہر نت نئی دستاویزیں تلاش کیں اور پھر دقیق مطالعہ اور چھان پھٹک کے طویل عمل کے بعد استدلال کے ساتھ جن نتائج تک پہنچے ہیں وہ ناقابل تردید حد تک اردو زبان اور اس کے ذخیرۂ ادب کو ہندوستان کی زمین، معاشرت، تہذیب اور اس کی ذہنی و اجتماعی تحریکوں سے جوڑتے ہیں۔ اور اس طرح جوڑتے ہیں کہ گذشتہ پانچ سو سال کی تاریخ میں ہندوستان کی کوئی دوسری زبان اردو کے اس کارنامہ کے مقابل لائی نہیں جا سکتی۔ یہ محض عقیدت کا جذباتی نعرہ نہیں۔ ہندوستان کی تمام قومی زبانوں کی ادبی اکیڈمی کے صدر کا نہایت سوچا سمجھا اور ذمہ دارانہ بیان ہے۔

ڈاکٹر نارنگ نے ان تصانیف اور دوسری ان گنت تحریروں میں اردو زبان و ادب کے سرمایہ کو ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی رنگا رنگی اور زرخیزی سے جس طرح جوڑا ہے اور ان کے باہمی تعلق اور تشخص کو جس تحقیقی کاوش اور تخلیقی حسن سے ثابت کیا ہے وہ ایک علیحدہ مطالعہ کا مطالبہ کرتا ہے۔

اردو کے رسم الخط اور املا کے مسائل بھی اہل نظر کی تحقیق اور توجہ کا موضوع رہے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالحق اور ڈاکٹر عبدالستار صدیقی جیسے اکابر علما کے علاوہ دوسرے ادیبوں نے بھی ان کے

بعض پہلوؤں پر اظہار خیال کیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اردو رسم الخط پر غیر ملکی یا بدیسی ہونے کا الزام بھی لگایا گیا۔ ڈاکٹر نارنگ نے ان تمام بکھرے ہوئے اور نزاعی مباحث پر نہایت معروضی اور علمی زاویۂ نظر سے غور وخوض کیا۔ بعض علمائے اکابر سے ان مسائل پر تبادلۂ خیالات بھی کیا۔ اس کے بعد ہی انہوں نے اپنے خیالات کو نہایت منضبط اور روشن انداز سے پیش کیا۔ اس سلسلے میں انہوں نے اردو املا پر جو تفصیلی رپورٹ پیش کی ہے اس کی اپنی اہمیت ہے۔

یہ اتفاق ہے کہ ڈاکٹر نارنگ نے اپنے ایک مضمون ''اردو ہماری زبان'' میں خود ہی اپنے نظریات اور خیالات کا خلاصہ کیا ہے جن کا اظہار وہ گاہے گاہے اردو زبان کے حوالے سے مختلف تحریروں میں کرتے رہے ہیں۔

ابتدا میں انہوں نے تمہید کے طور پر بتایا ہے کہ اردو کی انسان دوستی، رواداری اور وسیع المشربی نے ہندوستانی سماج کی شیرازہ بندی میں صدیوں تک بہت اہم رول ادا کیا ہے۔ اردو کے صوتی نظام پر روشنی ڈالتے ہوئے انہوں نے کہا کہ ''اردو کی تقریباً چالیس آوازوں میں صرف چھ ایسی ہیں جو فارسی اور عربی سے لی گئی ہیں، باقی سب کی سب ہندی اور اردو میں مشترک ہیں۔ اس کے بعد مثالیں دے کر انہوں نے اردو صرف ونحو کو دلائل کے ساتھ ہندی الاصل بتایا ہے۔ آگے لکھتے ہیں:

''اردو لفظیات کا بہ مشکل ایک تہائی حصہ فارسی، عربی، ترکی سے مستعار ہے لیکن ان لفظوں کو بھی اردو نے کس طرح اپنی خراد پر اتارا، اور کس طرح انہیں اپنایا، اس کی تفصیل کی گنجائش نہیں لیکن جاننے والے جانتے ہیں کہ تہنید اور تارید کا یہ عمل صرف آوازوں کے ساتھ

''اردو لفظیات کا بہ مشکل ایک تہائی حصہ فارسی، عربی، ترکی سے مستعار ہے لیکن ان لفظوں کو بھی اردو نے کس طرح اپنی خراد پر اتارا، اور کس طرح انہیں اپنایا، اس کی تفصیل کی گنجائش نہیں لیکن جاننے والے جانتے ہیں کہ تہنید اور تارید کا یہ عمل صرف آوازوں کے ساتھ ہی نہیں ہوا ہے، لفظوں اور ترکیبوں کے ساتھ بھی ہوا ہے۔ طوالت کے خوف سے صرف ایک مثال دی جائے گی، اردو میں ذ، ز، ض، ظ، چار الگ الگ حرف ہیں لیکن آواز ایک رہ گئی ہے۔ عربی میں ان چار حروف کی چار مختلف آوازیں ہیں۔ اردو میں یہ سب آوازیں ایک ہو گئیں۔ ایسا کئی دوسرے حروف کے ساتھ بھی ہوا ہے جن کی نوعیت یہ سب اردوانے کے ہندوستانی عمل کا

کرشمہ ہے۔ ایسا گرامر میں بھی ہوا ہے۔ مثلاً ہم امیر، وزیر، فقیر کی جمع امیروں، وزیروں اور فقیروں یعنی ہندی طریقہ سے بناتے ہیں، اور ان کی مستعار جمع امرا، وزرا اور فقرا بھی استعمال میں لاتے ہیں، لیکن ہر عربی فارسی لفظ پر اس قاعدے کا اطلاق نہیں ہوتا۔ مثلاً صندوق عربی لفظ ہے لیکن اس کی عربی جمع صنادیق ہم استعمال نہیں کرتے، اور ہمیشہ ہندی صندوقوں ہی لکھتے پڑھتے ہیں۔ اسی طرح شمس عربی میں مونث ہے، اسے اردو میں ہندی سورج کی وضع پر مذکر بولا جاتا ہے۔ ہندیانے کے عمل کا اثر گرامر کے علاوہ معنی کا تبدیلیوں پر بہت گہرا ہے۔ مثلاً امیر کے اصل معنی حاکم یا سردار کے تھے اور غریب کے اجنبی کے، ہم ان لفظوں کو روپیہ پیسہ والے اور بغیر پیسے والے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ خفا کے معنی گلا گھونٹنا ہے، ہم ناراض ہونا کے لئے بولتے ہیں۔ تیغ ہمارے یہاں تلوار ہے، اور ایران میں استرے کے معنی میں رہ گیا ہے''۔

(دیدہ ور نقاد، ص 266)

ڈاکٹر نارنگ کا یہ خیال صحیح ہے کہ اردو کے بارے میں اکثر غلط فہمیاں اس کے رسم الخط کو لے کر پھیلائی گئیں۔ خود اردو بولنے والے مسلمانوں کی کثیر تعداد بھی اس وہم میں مبتلا رہی کہ یہ عربی رسم الخط ہے۔ حالانکہ ترکی الاصل بہت سی زبانوں، چین کی اُیغور زبان اور ہندوستان کی سندھی زبان کا رسم الخط بھی عربی اور فارسی سے ماخوذ ہے لیکن ان میں مقامی زبانوں اور بولیوں کے صوتی اثرات کی وجہ سے اتنی تبدیلیاں راہ پا گئیں کہ ان کے خط کی ایک الگ شناخت بن گئی۔ ڈاکٹر نارنگ نے سائنسی تجزیہ اور استدلال کی بنیاد پر ثابت کیا ہے کہ اردو رسم الخط نے صدیوں کے لسانی اور صوتی عمل کے نتیجہ میں ایک بالکل آزاد قومی رسم الخط کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ ان کے استدلال کی تفہیم کے لئے مذکورہ مضمون کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے۔

''اردو رسم خط میں چھتیس (۳۶) حروف ہیں، چودہ ہکار اور معکوسی آوازوں کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ ان کی وجہ سے اردو رسم خط میں جو کایا پلٹ ہوئی ہے، وہ معمولی نہیں، یعنی اردو رسم خط میں ایک تہائی سے بھی زیادہ حروف کا اضافہ اردو کی ہند آریائی ضرورتوں کی وجہ سے ہوا ہے۔ اردو بولتے لکھتے ہوئے ان آوازوں سے ہم بچ نہیں سکتے، لب ولہجہ، لفظوں کے بل اور سُر لہروں کا اضافہ ان

سے الگ ہے۔ غرض اس رسم خط کی، جو ہم نے صدیوں پہلے اردو کے لئے لیا تھا، اردوانے کے عمل کے دوران اتنی کایا پلٹ ہو چکی ہے کہ نہ صرف اس کی اصل آوازوں میں سے بہت سوں کو ہم نے بدل دیا ہے، بلکہ اس میں ایسی ایسی آوازوں اور علامتوں کا اضافہ بھی ہو چکا ہے جو نہ عربی میں ہیں نہ فارسی میں، یہ حقیقت ہے کہ اردو کا ایک صفحہ تو کیا، ایک پیراگراف بھی ان آوازوں کے بغیر لکھا نہیں جا سکتا۔ مثال کے طور پر کسی اردو اخبار یا کتاب کا ایک صفحہ بھی کسی ایرانی یا عرب کے سامنے رکھا جائے تو وہ اسے صحیح نہیں پڑھ سکے گا۔ اس سے انکار نہیں کہ اس رسم خط کو ہم نے عربی، فارسی سے لیا ہے اور مشرق وسطی سے ہمارے ثقافتی رشتوں میں اس رسم خط سے مدد ملتی ہے، لیکن یہ بھی سچ ہے کہ یہ رسم خط اردوائے جانے کے دوران تنسیخ و توسیع کے زبردست نامیاتی عمل کے دور سے گذر چکا ہے اور خاصی حد تک بدل چکا ہے۔ چنانچہ اس کو بدیسی کہنا اور اس بنا پر ہندی اور اردو کی خلیج کو وسیع کرنا کہاں کی انصاف پسندی اور دانشمندی ہے۔ یہ رسم خط اب اردو کا رسم خط ہے، اور جس طرح دوسری ہندوستانی زبانوں کے اپنے اپنے رسم خط ہیں، اردو رسم خط بھی ہمارا اپنا رسم خط ہے''۔

(دیدہ ور نقاد، گوپی چند نارنگ
ص267-268)

یہ بات پورے اعتماد سے کہی جا سکتی ہے کہ جس طرح اردو تنقید کے میدان میں ڈاکٹر نارنگ کا منفرد کارنامہ اردو کی ادبی تاریخ کا ایک یادگار اور وقیع حصہ بن چکا ہے یا پھر جس طرح اردو شاعری کے نتیجہ خیز تہذیبی اور تاریخی مطالعہ میں ان کی ایک امتیازی شناخت قائم ہو چکی ہے اسی طرح بلکہ اس سے زیادہ اردو زبان کے لسانیاتی مطالعہ کے ذریعہ اُسے ملک کی دوسری قومی زبانوں کی برادری میں ایک اعلیٰ منصب اور جائز مقام پر فائز کرانے کی جدوجہد میں ان کی علمی کاوشوں اور اجتہادی فکر و تحقیق کو فراموش کرنا ممکن نہیں ہے۔ ☆☆☆

نوٹ:۔ اس مختصر جائزہ میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی تصانیف اور تحریروں کے علاوہ ڈاکٹر حامد علی خاں اور ڈاکٹر شہزاد انجم کی کتابوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ (ق.ر)

گیان چند جین

ادبی تحقیق میں گوپی چند نارنگ کا کارنامہ

اردو کی ادبی تحقیق میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی بنیادی کتابیں ایک نہیں دو ہیں:
''ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' اور ''امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخہ برلن ذخیرۂ اشپرنگر''— لیکن ان پر گفتگو سے پہلے کچھ ضمنی باتیں:

اردو میں لفظِ ''محقق'' سے ایک خاص طرح کا تصور ذہن میں ابھرتا ہے۔ دیکھا جائے تو لفظِ تحقیق انگریزی لفظ ''ریسرچ'' کا متبادل ہے، یعنی حقائق کی چھان بین اور ان کی ترتیب نو۔ حقائق کی جانکاری اور پرکھ علمی روایت کا حصہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جہاں علمیت مراد ہوگی وہاں حقائق کی معلومات لازمی ہے۔ گویا تحقیق کا کوئی تصور علمیت سے ہٹ کر ممکن نہیں۔ تحقیق علمی روایت میں جاری و ساری رہتی ہے، اور یہ علمی کام کا لازمی حصہ ہے۔ مگر اردو میں محقق کا تصور کچھ مختلف ہے۔ یعنی علمیت سے ذہن ونظر کی جس کشادگی اور بصیرت کا رشتہ ہے اس سے کہیں زیادہ اردو میں محقق کے تصور سے ایک خاص طرح کی بے لچک انتہاپسندی اور تنگ نظری وابستہ ہوگئی ہے، اکثر و بیشتر جس کا مظاہرہ عیب جوئی اور خردہ گیری کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ دیکھا جائے تو ہمارے یہاں ادبی تحقیق میں انتہاپسندی اور سخت گیری کے باعث ایک طرح کا تخریبی میلان بھی پیدا ہو گیا یعنی جو جتنا زیادہ منہدم کرنے والا ہوگا، وہ اتنا بڑا محقق ہوگا۔ یہ نہیں کہ سب محقق ایسے ہیں مگر بوجوہ عام تصور یہی ہے اور زیادہ تر نقشہ بے لچک رویوں اور کٹرپن کا ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے محقق ہونے کا کبھی دعویٰ نہیں کیا۔ دعویٰ تو وہ نقاد ہونے، ماہر لسانیات ہونے یا مفکر ہونے کا بھی نہیں کرتے۔ اپنے زیادہ تر بیانات میں انھوں نے خود کو ''طالب علم'' کہا ہے۔ البتہ انھوں نے ایک جگہ ضرور لکھا ہے کہ 'ان کے کام کی ابتدا ادبی تحقیق سے ہوئی۔' تب میں نے

اس بات کا کوئی نوٹس نہ لیا ہوگا۔ اب نظر بہ گذشتہ ڈالتا ہوں تو خود کو اعتراف کرنے پر مجبور پاتا ہوں کہ غالبًا وہ اردو میں پہلے آدمی تھے جنھوں نے اردو مثنویوں میں ہندستانی قصوں کی تحقیق اور امیر خسرو کے ہندوی کلام کی تحقیق کو لے کر اردو کی عوامی روایت اور لوک ادب کی بازیافت پر جم کر کام کیا۔ اور اپنے اس کام کے ذریعہ اردو تحقیق کی سخت گیر اور بے لچک روش پر پُر اعتماد احتجاج بھی کیا۔

دیکھا جائے تو ان کے تحقیقی موقف اور مسلسل آواز اٹھاتے رہنے سے اب یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ جس طرح مذہبی تحقیق کے اصولوں کا سو فیصد اطلاق ادبی تحقیق پر نہیں کیا جا سکتا، اُسی طرح ادبی تحقیق کے اصولوں کا سو فیصد اطلاق عوامی ادب یا لوک روایت پر بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ان کا مسلک ہے کہ 'تحقیق میں جس طرح غیر معمولی عقیدت گمراہ کن ہے اسی طرح بے لچک کٹر پن اور سخت گیری بھی گمراہ کن ہے۔ اسی انتہا پسندی کا نتیجہ ہے کہ ہم نے اردو کی جڑوں کو کاٹ دیا ہے، اور اپنے لوک سرمایے کو گم کر دیا ہے۔' رشید حسن خاں نے اپنی کتاب ''ادبی تحقیق، مسائل اور تجزیہ'' میں لکھا ہے:

> ''کچھ دنوں سے تحقیق کی طرف رجحان بڑھ گیا ہے اور اس کی اہمیت پر زور دیا جانے لگا ہے۔ اب اکثر لوگ یہ محسوس کرتے ہیں کہ اگر وہ اس شعبے میں بھی صاحبِ تصنیف بن گئے تو قدر و قیمت میں اضافہ ہو جائے گا اور بعض دوسرے فائدوں کے لیے ایک اور دروازہ کھل جائے گا۔
>
> انھی میں کچھ لوگ وہ ہیں جو ادب کے کسی ایک شعبے میں شہرت رکھتے ہیں، لیکن ہوس نے آنکھوں کو خیرہ کر دیا ہے۔ مثلاً ایک صاحب ڈرامے، افسانے یا ناول پر اچھی نظر رکھتے ہیں؛ اس کے بجائے کہ وہ انھی موضوعات پر یا ان کے متعلقات پر مزید توجہ صرف کریں، وہ سوچتے ہیں کہ مثلاً تذکرے اُن کی نگاہِ توجہ سے کیوں محروم رہیں۔ اور پھر قدیم دواوین کو مرتب کرنا بھی تو ایک کام ہے، اُس سے بھی کیوں نہ نپٹ لیا جائے''۔ (ص۲۷)

مجھے یقین ہے کہ جب رشید حسن خاں نے مندرجہ بالا گرفت (غالبًا جواہر لعل نہرو یونیورسٹی کے ایک صاحب کے اس نوع کے کام کے پیش نظر) کی ہوگی، اس وقت ان کی نظر میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے تنقید و تحقیق کے کارنامے نہیں رہے ہوں گے۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی فن کار کسی فن کی ایک شاخ میں اتنا بڑا مرتبہ حاصل کر لیتا ہے کہ بعض دوسرے فن جن میں اس کی پکڑ غیر معمولی ہوتی ہے، عام نظروں سے چھپ کر رہ جاتے ہیں، مثلاً عمر خیام کی خمریات نے اس کے دوسرے علمی کاموں کو

نظروں سے اوجھل کر دیا۔ ڈاکٹر نارنگ کو بھی ادبی تنقید کا ماہر لیکن ادبی تحقیق سے غیر متعلق سمجھا جاتا ہے۔ یہ ان معصومین کا بےضرر مغالطہ ہے جس کے ازالے کے لیے میں یہ مضمون لکھ رہا ہوں۔

یہ حقیقت ہے کہ نارنگ کی ادبی زندگی کی ابتدا ایک تحقیقی کتاب ''ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' سے ہوتی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۹۵۹ء میں چھپی جب نارنگ دہلی یونیورسٹی میں لیکچرر کے انٹرویو میں پیش ہوئے۔ لیکن استدراکات کے ساتھ پہلی بار پوری کتاب ۱۹۶۱ء میں منظر عام پر آئی اور اگلے سال یعنی ۱۹۶۲ء میں اس پر 'غالب پرائز' بھی ملا جو اس زمانے کا ایک اہم ادبی اعزاز تھا۔ نہ صرف یہ کہ یہ نارنگ کی پہلی کتاب ہے بلکہ صنفِ مثنوی پر جدید انداز کی پہلی کتاب بھی یہی ہے۔ اس زمانے میں تین محقق الگ الگ اردو مثنویوں پر کام کر رہے تھے۔ دہلی میں گوپی چند نارنگ، الہ آباد میں سید محمد عقیل رضوی اور آگرہ یونیورسٹی میں راقم الحروف ڈی لٹ کے لیے۔ مجھے ڈگری ۱۹۵۹ء میں ملی لیکن میرا مقالہ ۱۹۶۹ء میں آیا، نارنگ کا تینوں میں سب سے پہلے یعنی ۱۹۶۱ء میں منظرِ شہود پر نمودار ہوا۔ میں نارنگ کی اس کتاب کا جائزہ کبھی اور لوں گا۔ فی الوقت میں ان کی دوسری کتاب ''امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن، ذخیرۂ اشپرنگر'' (نظرِ ثانی شدہ ایڈیشن، دہلی ۲۰۰۱ء) پر گفتگو کروں گا۔

میری نظر میں یہ ان کی بہترین کتاب ہے۔ گو میں جانتا ہوں کہ خود نارنگ اور ان کی سطح کے دوسرے نقاد ان کی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' یا ان کی کتاب ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' کو زیادہ پسند کریں گے۔

لیکن میری منزلِ مقصود ان کی کتاب ''امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن، ذخیرۂ اشپرنگر'' ہے۔ میں اسے اردو کی تحقیق (مع تدوین) کی چند اعلیٰ کتابوں میں جگہ دیتا ہوں۔ افسوس کہ میں اس پر اُس زمانے میں لکھ رہا ہوں جب لاعلاج بیماریوں کی وجہ سے زیادہ لکھ نہیں پاؤں گا۔

ڈاکٹر نارنگ نے اپنی تحقیق کے لیے موضوع چنا ''امیر خسرو کا ہندوی کلام'' جو بڑا مشکل اور پھیلا ہوا موضوع ہے۔ برگد کے پیڑ کی طرح اس کی شاخیں اور جڑیں کہاں سے کہاں قبضہ کیے ہوئے ہیں۔ خسرو کو فارسی کے علاوہ اردو اور ہندی میں بھی ابوالاعلائی حیثیت حاصل ہے۔ شاعری، موسیقی، تصوف اور سیاست وغیرہ ان کی ہشت پہلو شخصیت کے چند آئینے تھے۔ ۷۵-۱۹۷۰ء میں ہندوستان میں خسرو کی سات سو سالہ تقریبات بڑی دھوم دھام سے منائی گئیں۔ قومی کمیٹی کی طرف سے ۱۹۷۵ء میں ''خسرو شناسی'' نام کی کتاب شائع کی گئی۔ ان کی فرمائش پر میں نے ایک طویل مضمون ''کھڑی بولی کے ارتقا میں امیر خسرو کا حصہ'' یادگاری کمیٹی کی جلد ''خسرو شناسی'' میں شائع کرایا۔ اس جلد میں ڈاکٹر نارنگ کا مضمون ''امیر خسرو کا ہندوی کلام- استناد کا مسئلہ'' بھی شامل ہے۔ میرے اور نارنگ کے مضامین کا

موضوع کم وبیش یکساں ہے۔ گویا اسی زمانے سے نارنگ امیر خسرو کے ہندوی کلام کے کسی قدیمی نسخے کی کھوج کرتے رہے ہوں گے۔

امیر خسرو پر ڈاکٹر نارنگ کی کتاب ذیل کے اجزا پر مشتمل ہے:

۱ امیر خسرو کا ہندوی کلام، استناد کا مسئلہ
۲ عوامی روایت کی بحث
۳ تعارف نسخہ و دیگر مباحث
۴ ہندوی کلام کی بازیابی، سات سو سالہ تقریبات
۵ اشپرنگر اور امیر خسرو
۶ ذخیرۂ اشپرنگر اور نسخۂ برلن
۷ خصوصیاتِ نسخہ
۸ متن پہیلی ہائے ہندی
۹ اشپرنگر اور شاہی مخطوطات اور ان کے متعلق مزید بحث

ہر زبان وادب کے تحقیق کار اس مسئلے سے دوچار رہے ہیں کہ دورِ قدیم کے بارے میں مستند اور غیر مستند کا فیصلہ کیونکر کیا جائے۔ آپ نے کبھی استناد کی ہیبت ناک سچائی پر غور کیا۔ ادبیات کو چھوڑ کر ذرا اوراوپر دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ تمام مذاہب اپنے پیغمبروں اور اوتاروں کی مستند اور غیر مستند روایتوں پر مبنی ہیں۔ انجیل اور دوسرے مقدس صحیفے ایک دوسرے سے مختلف بیانات دیتے ہیں۔ انجیل کے عہد نامہ قدیم کے مطابق خدا نے چھ دنوں میں کونین کی تخلیق کی اور ساتویں دن تھک کر آرام کیا۔ اسلام کے مطابق خدا نے ایک کلمہ 'کُن' کہا اور پوری کائنات وجود میں آ گئی۔ انجیل کے مطابق یسوع مسیح خدا کے بیٹے ہیں، وہ صلیب پر فوت ہوئے اور تیسرے دن دوبارہ زندہ ہو کر آسمان پر چلے گئے۔ اسلام کے مطابق خدا لم یلد و لم یولد ہے یعنی نہ وہ کسی سے پیدا ہوا، نہ اس سے کوئی پیدا ہوگا۔ مزید کہ حضرت مسیح نے صلیب پر جان نہیں دی، وہ زندہ رہتے ہوئے چوتھے آسمان پر چلے گئے۔

اب ہر عقیدت مند کے لیے صرف اس کی اپنی روایت مستند ہے۔ جب اتنے بڑے معاملات کے بیچ میں استناد کی بحث ہزاروں دروازے کھول دیتی ہے تو بے چارہ اردو اور فارسی ادب کا محقق کس کھیت کی مولی ہے اور کس شمار وقطار میں ہے۔

اردو ادب کا پھیلاؤ اور اردو زبان کا ارتقا کسی سوچے سمجھے لائحۂ عمل کا نتیجہ نہیں۔ اردو کے ابتدائی محققین اپنی ابتدائی تاریخ سے واقف نہ تھے۔ وہ اپنے خوابوں اور خواہشوں کے گھوڑے دوڑاتے تھے اور سمجھتے تھے کہ

وہ اپنی زبان کے حسب نسب کو الہ دین اور علی بابا کی طرح دیکھ آئے ہیں۔ انھوں نے مغل تاج داروں کو خود ساختہ کلام الملوک عطا کر کے ملوک الکلام بنا دیا۔ ان میں تذکرہ ''جلوۂ خضر'' کے صفیر بلگرامی، ''مغل اور اردو'' کے نصیر حسین خیال اور کسی حد تک شمس اللہ قادری اور محمد حسین آزاد آتے ہیں۔

قاضی عبدالودود اپنے مضمون ''فرضی شعرا اور فرضی شاعری'' (شیرازہ ۱۹۶۳ء) میں لکھتے ہیں:

''اکبر بادشاہ نے فارسی میں شعر کہے تھے، لیکن وہ اردو کا شاعر نہ تھا۔ اس نے اپنے ایک خط میں ایک فارسی رباعی جہانگیر کو لکھی، جس کا ترجمہ مترجم تزک جہانگیری نے یوں کیا:

پوچھی جو گھڑی مجھ سے براہ عادت — تو وصل کو ساعت کی نہیں کچھ حاجت
ہو جاتی ہے ملنے سے مبارک ساعت — ساعت کا بہانہ نہیں خوش ہر ساعت

صفیر بلگرامی ''جلوۂ خضر'' جلد اوّل میں لکھتے ہیں کہ ''اگر یہ اکبر کی کہی ہوئی ہے تو بیشک اردو میں ہے'' (ص ۴۷)۔ صفیر بلگرامی کو یقین کامل نہیں کہ رباعی اکبر کی ہے لیکن خیال عظیم آبادی جن کا ماخذ ''جلوۂ خضر'' کے سوا کچھ اور نہیں، قطعیت کے ساتھ اسے اکبر کی طرف منسوب کرتے ہیں ''مغل اور اردو'' (ص ۸)۔ فارسی رباعی تزک جہانگیری کے دیباچے میں ہے جو محمد ہادی کا لکھا ہوا ہے۔ اور دیباچہ نگار نے اسے صراحتاً جعفر بیگ آصف خاں کی ملک بتایا ہے۔

نور جہاں بیگم کی طرف دو اشعار اردو صفیر بلگرامی نے ''جلوۂ خضر'' جلد اول میں ایک بیاض کے حوالے سے منسوب کیے ہیں۔ یہ بیاض پٹنہ کی ایک ادبی نمائش میں آئی تھی۔ اور میں نے دیکھی تھی۔ انتساب واقعی اس کے مطابق ہے لیکن یہ دونوں شعر معین شاگرد سودا کے ہیں (''تذکرۂ میر حسن'') ان میں سے ایک یہ ہے:

دیں جگہ زخم جفا کو دل صد چاک میں ہم
دیکھیں گر کچھ بھی وفا اس بُت بیباک میں ہم

نور جہاں بیگم کو اردو شاعری سے کچھ علاقہ نہ تھا۔

صفیر نے اسی بیاض کے حوالے سے تین شعر زیب النسا دختر عالمگیر کی

طرف منسوب کیے ہیں۔ان میں سے دو (ردیف ''کر چلے'') عظیم دہلوی کے
ہیں۔ (یہ گنا بیگم کے نام سے بعض تذکروں میں درج ہیں) اور ایک نہ معلوم
کس کا ہے۔اس کی زبان اور اسلوب کبھی عہدِ عالمگیر کا نہیں ہوسکتا۔نور جہاں
کی طرح زیب النسا کو بھی اردو شاعری سے کچھ سروکار نہ تھا۔''

محتاط محققین نے جب دیکھا کہ بے سر پیر کی اڑانے والے آزادی کے نام پر لاقانونیت پھیلانا چاہتے ہیں تو انھوں نے غازیانِ تحقیق کا ایک رسالہ تیار کیا اور اسے قاضی عبدالودود کی سالاری میں ستھرائی کرنے کے لیے جھونک دیا۔اب یہ دوسری انتہا تھی۔یہ بڑے بے لچک مجاہد تھے۔ادبی جنگ کو دفترِ حدیث کے انداز پر چلانا چاہتے تھے۔ان میں محمود شیرانی، قاضی عبدالودود اور رشید حسن خاں سب سے بڑے غازی ہیں۔ یہ غازیانِ تحقیق بڑے سنگ دل تھے بغیر کسی پختہ ثبوت کے کسی روایت یا قدیم بیان کو کوئی اہمیت نہیں دیتے تھے۔ان محققین کے طریقۂ عمل کو اگر صحیح قرار دیا جائے تو قدیم ادب اور لوک روایت کا بیشتر حصہ ردی کی ٹوکری میں پھینک دینا ہوگا۔یونانی، لاطینی، سنسکرت وغیرہ کے کلاسیکی ادب کو غیر مصدقہ اور غیر مستند قرار دینا ہوگا۔ایسے انتہا پسند تحقیقی رویوں کی فضا میں اعتدال پسند اور میانہ رو محققین کی آواز کی ضرورت آسانی سے سمجھی جاسکتی ہے۔انگریزی اور ہندی میں یہ کام امرت رائے اور اردو میں گوپی چند نارنگ نے کیا۔ان میں نارنگ کی آواز زیادہ بلند ہے کیونکہ ان کا کام زیادہ لمبے عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔

مزے کی بات ہے کہ ہمارے غازیانِ تحقیق جب اپنی انتہا پسندی اور غلو میں حد سے بڑھ جاتے ہیں تو کیا کیا لطیفے سرزد ہوتے ہیں۔میں نے قاضی عبدالودود کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ سب کو معلوم ہے، ذرا سید حسن عسکری کا یہ بیان ملاحظہ فرمایئے جو ان کے مضمون '' قاضی صاحب، عالم اور انسان'' میں شامل ہے

''ابھی چند دنوں کی بات ہے، قاضی صاحب کتب خانہ خدا بخش مرحوم میں پہلے سے موجود تھے۔ میں بھی پہنچا اور میز کی دوسری طرف کی کرسی پر بیٹھ کر امیر خسرو کے رسائل الاعجاز کی ورق گردانی کرنے لگا۔قاضی صاحب کسی دوسری کتاب پر آنکھیں جمائے ہوئے تھے۔لیکن بیچ بیچ میں کسٹوڈین اور مجھ سے کچھ باتیں بھی کر لیتے تھے۔ میں نے انہیں مخاطب دیکھ کر کہا، اگر مثنوی نہ سپہر کے مصنف خزائن الفتوح یا مفتاح الفتوح میں، جس میں جنگ و فتوحات کا تذکرہ ہے، ہندوؤں کو بدکیش زاغ رو وغیرہ وغیرہ کے الفاظ سے یاد کرتے ہیں تو اس کا کچھ جواز بھی ہوسکتا ہے لیکن رسائل میں جو صنائع بدائع کی کتاب ہے جس میں وہ لفظوں سے کھیلتے ہیں اور جس میں کافروں سے جھڑپ اور جنگ و جدل کا ذکر نہیں ہے، کیوں زیادہ کریہہ، ناسزا، نامناسب، غیرواجب، قابل اعتراض الفاظ سے اغماض نہیں کیا۔میں نے یہ بھی کہا کہ غنیمت ہے کہ دواوین خسرو میں جو اس تاجدار قلمرو سخن کی خاص چیز ہے اور جن سے اس کی فنی

عظمت اور شاعرانہ انفرادی بلند پائیگی ظاہر و باہر ہے، ایسی باتیں نہیں ملتیں۔ کہنے لگے، خسرو کا دیوان بھی ایسی باتوں سے بالکل خالی نہیں۔ میں نے خود کسی جگہ ایک قطعہ دیکھا تھا جس میں ہندوؤں کے متعلق طنز و تضحیک کے الفاظ تھے۔ قاضی صاحب کے کتب خانہ سے چلے جانے کے بعد میں نے ایران و نول کشور کے چھپے ہوئے نسخوں کو کھنگالا۔ مجھے کچھ ایسی چیز نہیں ملی۔ خیال ہوا کہ مخطوطہ نسخوں کی ورق گردانی کر لی جائے۔ مجھے ایک قطعہ مل گیا جو اس شعر سے شروع ہوتا ہے۔

بزد کہ سجدہ کنند ایں برہمن عجمی
ہمہ بنات کہ محراب چشم ہر صنمی

اس کے بعد کا یہ شعر ہے۔

در آب و آئینہ بینی ہمیشہ صورت خویش
کہ آفتاب پرست و بت پرست ہمی

چوتھے شعر میں فرماتے ہیں۔

دریغ نیست کہ سوزند ہندواں خود را
ز دوستیت کہ چون سومنات محترمی

مقطع کے پہلے کا شعر بھی جاذب نظر تھا۔

سیاہ تختۂ ہندو بود سپید رقم
تو در سیاہی ازاں در سفیدی رقمی

معلوم نہیں اس قطعہ کی طرف اشارہ تھا یا کسی اور ٹکڑے کی جانب۔ اس ضمن میں پھر کوئی بات قاضی صاحب سے نہ ہوئی اور نہ میں نے کلیات کے دیگر اوراق پر نظر ڈالنے کی ضرورت سمجھی''۔ (سید حسن عسکری: ''قاضی صاحب، عالم اور انسان''، ص ۲۰۲)

محمود شیرانی تو سب سے بازی لے گئے۔ جہاں تک ''پنجاب میں اردو'' کی لسانی حیثیت کا تعلق ہے، غالباً انھوں نے پہلے سے یہ طے کر لیا تھا کہ ایک خاص علاقہ اردو کا مولد و منشا ہے۔ انھوں نے اپنا نظریہ ''پنجاب میں اردو'' کے مقدمے میں بیان کر دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انھیں اردو سے قبل کی لسانی صورتِ حال کی کوئی واقفیت نہ تھی۔ لکھتے ہیں :

> ''کہا جاتا ہے کہ مغربی ہندی، جس کی برج بھاشا، ہریانی، راجستھانی، پنجابی اور اردو شاخیں ہیں، قدیم پراکرت شورسینی کی یادگار ہے۔'' (''پنجاب میں اردو''، لکھنؤ، ستمبر ۱۹۸۰ء، ص ۱۸)

وہ تاریخی لسانیات کی مبادیات تک سے اتنے بے خبر ہیں کہ مغربی ہندی میں راجستھانی اور پنجابی کو بھی شامل کر بیٹھے۔ ان کی جسارت کی داد دینی چاہیے کہ لسانیات سے بالکل ناواقف ہونے کے باوجود تاریخی لسانیات کی کتاب لکھنے کو بیٹھ گئے، سنسکرت لفظ 'سکارے' کو فارسی 'شکار' سمجھ بیٹھے اور ہندی کی اتنی ناواقفیت ہونے کے باوجود پرتھوی راج راسو جیسی قدیم ہندی کی کتاب کا تجزیہ کرنے میں کوئی تکلف نہ کیا۔

رشید حسن خاں کی کتاب ''ادبی تحقیق، مسائل اور تجزیہ'' محمود شیرانی کی تحقیقی کمزوریوں کی مثالوں سے بھری پڑی ہے، لکھتے ہیں:

> ''شیرانی صاحب نے کوکب ولد قمر خاں سے منسوب ایک بیاض میں مفروضہ ہندی اشعار کے متعلق لکھا: ''میں یہاں اس قدر اور اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ کوکب کے یہ اشعار اردو زبان میں ہیں کیونکہ اس کا اکثر زمانہ دکن میں صرف ہوا جہاں اردو شاعری ان ایام میں عام طور پر رائج تھی''۔ (مقالات شیرانی جلد دوم، ص ۲۶)
>
> شیرانی صاحب کو اس کا اعتراف ہے کہ مجموعے کا وہ حصہ یکسر غائب ہے جس میں اشعارِ ہندی تھے، اس کے باوجود یہ لکھتے ہیں کہ یہ اشعار ''اردو زبان میں ہیں''۔ یہ دعوا (اور اس قطعیت کے ساتھ) کسی طرح قابلِ تسلیم نہیں۔ جو چیز موجود ہی نہیں، اس کے متعلق جو کچھ کہا جائے گا وہ محض قیاس آرائی کا کرشمہ ہوگا اور قیاس آرائی کی بجائے خود جو کچھ بھی قدر و قیمت ہو، لیکن تاریخِ ادب میں اُس کو واقعے کی حیثیت سے جگہ نہیں ملنا چاہیے۔ شیرانی صاحب کی مشکل یہ تھی کہ وہ ہر صورت میں اور ہر قیمت پر اردو کے آغاز و ارتقا کے سلسلے میں اپنے خیال کو صحیح ثابت کرنا چاہتے تھے اور اس کے لیے انھوں نے بہت سے مقامات پر تحقیق کے اصولوں سے قطعِ نظر کو روا رکھا''۔ (رشید حسن خاں، ادبی تحقیق، ص ۳۱۶۔۳۱۸)

رشید حسن خاں نے اپنی کتاب ''ادبی تحقیق'' کو محمود شیرانی کی اغلاط سے رنگ دیا ہے، اس کے باوجود خاں صاحب کا یہ کہنا کہ:

> ''ہندوستان میں اردو اور فارسی کی نسبت سے شیرانی صاحب کو میں تحقیق کا معلم اوّل مانتا ہوں''۔ (تدوین، تحقیق، روایت، دہلی ۱۹۹۹ء)

مجھے سخن فہمی سے زیادہ غالب کی طرف داری معلوم ہوتا ہے!

دراصل قدیم روایتوں کو ماننے یا نہ ماننے کے دو طریقے ہو سکتے ہیں ایک طرف دفترِ حدیث کو پرکھنے والوں کی اندھی تقلید میں قاضی عبدالودود اور رشید حسن خاں کا مسلک ہے کہ راویوں کی ایک کڑی سے دوسری کڑی ملتی جائے، کہیں زمانی خلل نہ ہو اور راوی صالح کردار ہو۔ دوسرا طریق یہ کہتا ہے کہ انسانی علوم کی تاریخ میں سائنس یا معروضی تاریخ کی سی حقیقت نہیں ہو سکتی۔ مادی آثارِ قدیمہ کو دیکھ کر محقق جس یقینِ کامل سے بیان دے سکتا ہے تصورات کا محقق یا نقاد اس سے محروم رہتا ہے۔ مؤرخِ ادب ہو کہ مؤرخِ زبان، اگر وہ بے لچک ہو کر راویانِ ماضی کی تحریروں میں معاصرین کے واقعانہ بیانات جیسی سچائی پر اڑا رہے تو اس کے ہاتھ میں سوائے تنسیخ و تردید کے بیانات کے کچھ نہ رہ جائے گا۔

ہم دیکھتے ہیں کہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں کانسٹی ٹیونٹ اسمبلی میں دستور ہند کے ڈرافٹ پر بحث کے بارے میں ایسی بے سر و پا روایت کو کہ ہندی کو اردو کے مقابلے میں صدر کے کاسٹنگ ووٹ کی بنا پر قومی سرکاری زبان کا درجہ دیا گیا، کیسی شہرت ملی۔ قاضی عبدالودود کہتے تھے کہ بعض آدمی محض اس لیے جھوٹ بولتے ہیں کہ اس طرح مخاطب پر ان کی فوقیت قائم ہو جاتی ہے یعنی مجھے جو بات معلوم ہے وہ تمھیں معلوم نہیں۔

ہمارے غالی محققین کا دعویٰ ہے کہ خسرو کے فارسی کلام کے چند ہندی فقروں کے علاوہ کسی اور ہندی تخلیق کو ان سے منسوب کرنا غلط ہے۔ اس پر انھیں داد دی جاتی ہے کہ بڑے محتاط اور معتبر محقق ہیں لیکن یہ بھی تو دیکھیے کہ عملاً کیا ہوا ہے اور کیا ہوتا رہا ہے۔ اگر مصنف کے معاصر یا قریب العصر راوی اور اس کے بعد راویوں کی مسلسل کڑی پر اصرار کیا جائے تو اردو ادب یا دنیا کے کسی بھی ادب کے قدیم دور کا معتد بہ حصہ خارج کرنا پڑے گا۔ کیا راماین، مہابھارت، کالی داس کی تصانیف، ہومر کے رزمیوں اور دوسرے یونانی شاہکاروں کے قریب العصر نسخے موجود ہیں۔ ان سب کے قدیم ترین نسخے مصنف سے کئی صدی بعد کے ہیں۔ اگر مجہول الاسم مخطوطوں اور بیاضوں کو حرفِ غلط قرار دیا جائے تو آئندہ کے لیے قدیم اردو ادب میں ایک نظم، ایک شعر، ایک نثری سطر کا اضافہ ممکن نہ رہے گا۔ جس طرح یہ غلط ہے کہ ہر قدیم تحریر کو اصلی مان کر تسلیم کر لیا جائے، اسی طرح یہ بھی غلط ہے کہ ہر قدیم مخطوطے یا بیاض کے معمولات کو درخورِ اعتنا نہ سمجھا جائے۔ دکن کی بیشتر داستانوں اور حکایتوں کے مجموعوں کا یہ حال ہے کہ ان کے مصنف یا زمانۂ تصنیف کا کوئی علم نہیں۔ اگر انھیں گردن زدنی قرار دیا جائے تو دکن کی داستانوں میں "سب رس" کے علاوہ کچھ بھی باقی نہ رہے گا۔ میری نظر سے ایسے متعدد دکنی مخطوطے گزرے ہیں جن کے نام، مصنف، سنہ تصنیف یا سنہ کتابت میں سے کسی کا علم نہیں۔ کیا ان سارے قدیم خزانوں کو ردی کی ٹوکری میں پھینک

دیا جائے۔

ڈاکٹر جالبی نے بیاضوں سے ڈھونڈ کر دکنی شاعر محمود کی چند غزلیں بہم پہنچائیں۔ مشتاق، خیالی، حسن شوقی وغیرہ کی غزلیں بھی اسی طرح کے کم معتبر ذرائع سے ملیں۔ اگر ان کے ماننے سے انکار کر دیا جائے تو اردو غزل کی تاریخ سے ان سب شعرا کو القط کر دینا ہوگا۔ نظامی کی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے بارے میں کیا خیال ہے؟ یہ بھی تو ایک مجہول الاسم، ناقص الطرفین، ناقص الوسط واحد نسخے سے برآمد ہوئی جس کے کاتب اور زمانے کا علم نہیں۔ اس کے شاعر نظامی کا کہیں حوالہ نہیں ملتا۔ یہ نسخہ صحیح معنی میں مجہول الاسم ہے کیونکہ اس مثنوی کا نام بھی معلوم نہیں۔ کیا اسے غیر معتبر قرار دے کر اردو ادب سے خارج کر دیا جائے۔ کیا یہ اردو ادب کی اور اردو تحقیق کی زرّیں خدمت ہوگی؟

اگر خسرو کی ہندوی شاعری کو پیمانہ بنایا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ میں کبھی قاضی عبدالودود کی طرح بے لچک نہ تھا۔ میں نے اپنے مضمون ''امیر خسرو کی کھڑی بولی کی شاعری'' (مشمولہ خسرو شناسی/ حقائق) میں خسرو سے منسوب چار دوہوں کو تسلیم کیا ہے اور زحالِ مسکیں والی غزل، پہیلیوں اور خالق باری کے لیے لکھا ہے:

''اگر یہ غزل خسرو کی ہے (اور اس کا خاصا امکان ہے کیونکہ اس کا رنگ خسرو کے ریختوں جیسا ہے) تو یہ قدیم کھڑی بولی کا بہت اچھا قدیم ترین نمونہ ہے۔''

(حقائق، ص ۱۹)

''جن پہیلیوں کی زبان فرسودہ ہے وہ خسرو کی تصنیف ہو سکتی ہیں۔''

(حقائق، ص ۲۸)

میری اور سیدہ جعفر کی شرکت میں جو ''تاریخِ ادبِ اردو، ۱۷۰۰ء تک'' قومی اردو کونسل، نئی دہلی نے شائع کی ہے اس کے مقدمے پر میں نے ۱۴ اگست ۱۹۸۸ء کی تاریخ ڈالی ہے لیکن میں اپنے حصے کے ابواب کئی سال پہلے لکھ کر داخل کر چکا تھا۔ سیدہ جعفر کے ابواب ملنے پر میں نے انھیں سمویا اور مقدمہ لکھ کر تاریخ ڈال دی۔ میں نے اس تاریخ میں 'خالق باری' کے لیے لکھا ہے کہ خسرو نے خالق باری ضرور لکھی تھی لیکن موجودہ نسخے میں کثرت سے الحاق، ترمیم و تحریف ہوئی ہے۔ (جلد اول، ص ۴۱۹)

میں نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ استناد کے سلسلے میں دو پیمانوں کو بروئے کار لایا جاتا ہے:

۱ حدیثِ رسول کو پرکھنے کے لیے قابلِ وثوق راویوں کا اٹوٹ سلسلہ قائم کیا جاتا تھا لیکن ادبیات اور دوسری نگارشات میں اگر قریب العصر تحریری سند پر اصرار کیا جائے تو قدیم یونانی ادب، رامائن، مہابھارت، اپنشد، کالی داس کے ڈراموں وغیرہ کو ان کے طے شدہ مصنفوں سے منسوب نہیں کیا

جائے گا۔ ان کو قبول کیا جائے تو ان کی تحریری روایت سے صدیوں پہلے کی زبانی روایت کو ماننا پڑتا ہے۔

۲ دوسرا پیمانہ داخلی شہادت ہے یعنی زبان کی صفائی کی سطح کو پرکھنا۔

روایت کی قدامت کے پیمانے پر خسرو کا ایک بھی ہندی شعر قابلِ وثوق نہیں ٹھہرتا۔ اس سختی میں لچک پیدا کر کے زبان کے پیمانے پر اعتماد کرنا بہتر ہوگا۔ ہر تخلیق ان تین میں کسی ایک طرح کی ہو سکتی ہے:

۱ اسے بڑی حد تک اصلی تسلیم کیا جائے۔

۲ اسے مشکوک کے زمرے میں رکھا جائے یعنی جسے اطمینان سے نہ قبول کیا جا سکتا ہے نہ رد۔

۳ اسے مسترد کر دیا جائے۔

ظاہر ہے کہ حتمی اور شافی طریقے پر کوئی بھی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ جو کچھ طے کیا جائے گا، دوسروں کو دیانت داری سے اس سے اختلاف ہو سکتا ہے۔

(جلد اول، ص ۳۹۰-۳۹۱)

رفتہ رفتہ میرے نقطۂ نظر میں تبدیلی آتی گئی کہ قریب العصر اور اٹوٹ روایت کے فقدان کی تلافی اس کی زبان کی جانچ اور دوسرے شواہد سے کی جائے۔ میری اس ترمیم کی ذمہ داری دو کتابوں پر ہے۔ پہلی کتاب امرت رائے کی عالمانہ انگریزی کتاب A House Divided (۱۹۸۴ء) ہے۔ دوسری کتاب ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی تحقیقی تدوین ''امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن ذخیرۂ اشپرنگر'' ہے جس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۸۷ء میں اور دوسرا نظرثانی شدہ ایڈیشن ۱۹۹۲ء میں آیا۔ ڈاکٹر نارنگ کے مضبوط تحقیقی دلائل اور ان کی تائید کرنے والے متعدد علما کی رائے نے مجھے مجبور کر دیا کہ میں اپنے سابقہ طریقِ تحقیق پر نظرثانی کروں۔ دراصل میں نے ان دونوں کتب کا گہرائی سے بالاستیعاب مطالعہ ۲۰۰۱ء اور ۲۰۰۲ء ہی میں کیا۔ مختصر بیان کرتا ہوں:

ڈاکٹر نارنگ کا مسئلہ صرف ایک مصنف خسرو کا تھا، امرت رائے کا مسئلہ آٹھویں صدی سے پندرھویں صدی عیسوی تک کی اپ بھرنش اور جدید ہند آریائی زبانیں اور بولیاں تھیں۔ امرت رائے نے دعویٰ کیا کہ شنکر آچاریہ کے بعد ہندوستان میں گورکھ ناتھ کے مرتبے کا عالم اور زبردست شخصیت والا شخص پیدا نہیں ہوا۔ علی گڑھ کے ایک عالم ڈاکٹر اطہر عباس رضوی تو گورکھ ناتھ کے اور بھی زیادہ معتقد ہیں۔ امرت رائے نے ناتھ پنتھی جوگیوں کے کلام کے صفحوں کے صفحے نقل کر دیے۔ انھوں نے ایک اصول پیش کیا کہ سائنسی تحقیق جس طرح قدیم ادبی نمونوں کو فوراً تسلیم کرنے کے خلاف ہے، اسی طرح انھیں فوراً مسترد کرنے کی اجازت بھی نہیں دیتی۔ انھیں احتیاط سے پرکھنے کی ضرورت ہے (امرت رائے، ص ۸۱)

اس کے لیے تاریخی لسانیات کے محققوں کی خدمات کی ضرورت ہے کہ وہ طے کریں کہ اس عہد میں اس قسم کی زبان لکھی جا سکتی تھی کہ نہیں؟ (ایضاً، ص ۸۳) ان میں کچھ الحاقی زبان ہوگی کچھ اصلی، ضرورت سائنسی معروضی تجزیے اور نتائج کی ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بھی، شروع ہی سے اپنی تحقیقات میں سائنسی معروضی پرکھ پر زور دیتے رہے ہیں۔ وہ پہلے تو امیر خسرو کی مختلف اصناف کی ہندوی شاعری پر بڑی خود اعتمادی سے بحث کرتے ہیں جس کی شروعات یوں کرتے ہیں:

''امیر خسرو کا ہندوی کلام اپنی مقبولیت کی وجہ سے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتا رہا ہے اور ان سات صدیوں میں وہ ہماری لوک روایت یا لوک ساہتیہ کا حصہ بن گیا ہے۔ لاکھوں کروڑوں زبانوں پر چڑھنے سے اس میں ترمیم و تصریف ضرور ہوئی ہوگی۔ ہوسکتا ہے کہ امیر خسرو سے منسوب کلام کے کچھ حصے اصلی ہوں، لیکن کئی حصے یقیناً ایسے بھی ہیں جن کا بعد میں اضافہ ہوتا رہا۔ اس لیے ایسے کلام کا جائزہ لینے میں تاریخی اور لسانی دونوں طرح کی شہادتوں پر نظر رکھنی ہوگی۔'' (طبع دوم، ص ۳۷)

ڈاکٹر صفدر آہ نے خسرو کی بعض پہیلیوں کو ہلکا قرار دے کر نظر انداز کرنے کی سفارش کی تھی۔ اس پر نارنگ کہتے ہیں:

''ڈاکٹر صفدر آہ ان پہیلیوں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں، 'حمد الٰہی والی پہیلی کے مصرع اوّل میں 'سب کوئی' کی جگہ 'ہر کوئی' ہونا چاہیے ورنہ ردیف 'ہے' کی بجائے 'ہیں' ہوگی۔ خدا والی پہیلی کے تیسرے اور چوتھے مصرع میں 'بھا' اور 'چا' مہمل ہیں — نعت والی پہیلی بالکل معمولی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اگر یہ پہیلیاں امیر خسرو کے ہندوی کلام میں شامل نہ کی جائیں تو بہتر ہے۔ قدیم کلام کے ردو قبول کا یہ معیار خاصا ذوقی و وجدانی ہے۔'' (ایضاً، ص ۵۵)

اور اس کے بعد وہ غالی محققوں کی خبر لیتے ہیں۔ شیرانی کو 'خالق باری' کے انڈیا آفس کے نسخے کے متن پر 'حفظ اللسان مصنفۂ ضیاء الدین خسرو' کی سرخی لگانے کا کوئی حق نہیں تھا (ص ۱۳۲)۔ وہ اتنے بڑے محقق تھے کہ جو نئی چیز مل جائے اسے چھوڑتے نہیں تھے خواہ کوئی ثبوت پیش کر سکیں یا نہ کر سکیں۔ نارنگ کے سائنسی معروضی دلائل ملاحظہ ہوں:

''خالق باری کے نظریۂ محمود شیرانی کے رد میں یہ امر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ خانِ آرزو (متوفی ۱۱۶۹ھ) نے اپنی تصنیف ''غرائب اللغات ہندی'' میں بعض الفاظ کے سلسلے میں امیر خسرو سے سند لی ہے۔ انھوں نے ''رسالۂ منظومۂ امیر خسرو'' کہا ہے، خالق باری کا نام نہیں لیا۔ یہ نام تو غالباً پہلے مصرع 'خالق باری سرجن ہار' کے پہلے الفاظ کی رعایت سے بعد میں پڑا ہوگا۔ خانِ آرزو کا اسے امیر خسرو سے منسوب کرنا معمولی شہادت نہیں ہے۔ ممتاز حسین کے اس سوال میں بھی وزن ہے کہ...... سراج الدین علی خانِ آرزو خود گوالیاری تھے، اور ضیاء الدین خسرو کو بھی گوالیاری بتایا گیا ہے۔ اگر خالق باری واقعتاً کسی ضیاء الدین خسرو گوالیاری کی ۱۰۳۱ھ کی لکھی ہوئی تصنیف ہوتی، تو خانِ آرزو جن کا انتقال ۱۱۶۹ھ میں ہوا، وہ اپنے زمانہ قریب کی اس تصنیف سے ضرور واقف ہوتے اور ''رسالۂ منظومۂ امیر خسرو'' ہرگز نہ کہتے۔'' (ممتاز حسین، ص ۳۶۷)

نارنگ مزید لکھتے ہیں:

''دراصل 'خالق باری' کی مقبولیت کی وجہ سے 'خالق باری' کے انداز پر نظمیں برابر لکھی جاتی رہیں۔ اس قسم کی سب سے قدیم نظم 'قصیدہ لغت ہندی' ۹۵۰ھ ہے جسے ایک ایرانی حکیم یوسف ہراتی نے نظم کیا تھا۔ اس نوع کی دوسری قدیم کتاب اجے چند کائستھ کی ''مثل خالق باری'' ہے جو ۹۶۰ھ میں سلیم شاہ سوری کے عہد میں لکھی گئی۔ (قدیم اردو از مولوی عبدالحق، ص ۱۹۸) تیسری کتاب مقبول صبیان ہے جو ۹۹۰ھ میں لکھی گئی (مخزونہ برٹش میوزیم، صفدر آہ، ص ۷۵)۔ چوتھی کتاب تجلی کی 'اللہ خدائی' ہے (تصنیف ۱۰۶۰ھ) جس کا مصنف اپنی نظم لکھتے ہوئے خسرو کی روح اور حضرت نظام الدین اولیاؒ دونوں سے امداد کی درخواست کرتا ہے (صفدر آہ، ص ۷۶)، یعنی وہ 'خالق باری' کو امیر خسرو کی تصنیف سمجھتا ہے۔ اس کے بعد سے اس نوع کی نصابی نظموں کی متواتر روایت ملتی ہے اور اس قدر نسخے دستیاب ہیں کہ ان کا شمار بھی آسان نہیں۔

اوپر کی بحث اور اب تک کی معلومات سے یہ بات واضح ہے کہ ''حفظ

اللسان'' اور '' رسالۂ منظومہ امیر خسروؒ '' جو روایتاً خالق باری کے نام سے مشہور ہے، دو الگ الگ کتابیں ہیں۔ محمود شیرانی کو انڈیا آفس کے نسخے کے متن پر '' حفظ اللسان مصنفہ ضیاء الدین خسروؒ '' کی سرخی لگانے کا کوئی حق نہیں تھا۔ نیز نسخۂ ندوی اور نسخۂ اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ بمبئی کی دریافت، ان دونوں کے خسرو کی وفات کے گیارہ برس بعد یعنی ۷۳۶ھ میں لکھے گئے کسی نسخے کی نقل ہونا، اور ان کے منظوم تمتے کا من وعن ایک ہونا جس میں اسے '' ز تصنیف آں خسروے دہلوی'' قرار دیا ہے، ایسی قوی شہادت ہے جسے 'خالق باری' کے امیر خسرو کی تصنیف ہونے کے حق میں نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ نیز یہ کہ 'اللہ خدائی' (۱۰۶۰ھ) کے مصنف تجلی کا اپنی نظم میں امیر خسرو اور نظام الدین اولیاؒ کی روح سے امداد کا طالب ہونا — اور خانِ آرزو (متوفی ۱۱۶۹ھ) کا اپنی '' غرائب اللغات ہندی'' میں خسرو سے سند چاہنا اس کی مزید توثیق کرتے ہیں۔ یہ سارے امور نظریہ محمود شیرانی کے خلاف جاتے ہیں، یعنی رسالہ 'خالق باری' (موجودہ متن کے لسانی و عروضی اغلاط و اقسام کے باوجود جو امتدادِ زمانہ اور تصریف و تحریف کی وجہ سے بھی ہو سکتے ہیں) کسی دوسرے کی نہیں بلکہ امیر خسرو ہی کی تصنیف قرار پاتا ہے''۔

نارنگ نے عرش ملسیانی کا حوالہ دیتے ہوئے مزید لکھا ہے:

'' شبہ کرنا ہر محقق کا فرض ہے، اور شیرانی مرحوم تو اس فن میں یگانہ تھے... اصل میں وہ اتنے بڑے محقق تھے کہ جو نئی چیز مل جائے، اسے چھوڑتے نہیں تھے، خواہ بعد میں یہ کہنا پڑے کہ یہ مصدقہ نہیں۔ دکھانا یہ مقصود ہے کہ شیرانی صاحب کے مرتبے کا احترام کرتے ہوئے بھی یہ کہنا پڑے گا کہ انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، اسے جانچنے اور پرکھنے کا سب کو حق پہنچتا ہے۔ محض ان کے نام سے مرعوب ہونا درست نہیں۔'' آگے چل کر بحث کرتے ہیں کہ مسعود حسین خاں نے پرتھوی راج راسو کے ساتھ وجے پال راسو، ہمیر دیو راسو، کیرتی لتا، کیرتی پتا کا، اور بدھ سدھوں اور گورکھ پنتھی جوگیوں کے ۶۳۳ھ تک کے نمونوں سے ثابت کیا ہے کہ ہندوی کی صاف شکلیں ملنے لگی تھیں۔ پرتھوی راج راسو ڈھائی ہزار صفحوں کا گرنتھ ہے جس کا مفصل اور مشرح نسخہ جے پور یونیورسٹی

کے ڈاکٹر ماتا پرساد گپت نے بیسیوں مخطوطوں کی مدد سے ۱۹۶۳ء میں تیار کیا ہے
جس میں شیرانی صاحب کی بہت سی غلطیوں کو سنوارا ہے۔ ویر گاتھاؤں میں،
داستانوں کا جزوی طور پر تاریخی اور قیاسی ہونا کوئی غیر اغلب بات نہیں۔ نیز یہ
کہ محمود شیرانی صاحب شیخ فرید الدین گنج شکر (متوفی ۶۶۴ھ/ ۱۲۶۵ء) کی نظم:

وقت سحر وقت مناجات ہے
خیز در آں وقت کہ برکات ہے

پر معترض نہیں ہوتے۔ اسی طرح نامدیو خسرو کی وفات کے تین برس بعد پیدا
ہوئے تھے، ان کی زبان بھی خاصی صاف ہے:

مائی نہ ہوتی، باپ نہ ہوتے، کرم نہ ہوتا کایا
ہم نہیں ہوتے تم نہیں ہوتے، کون کہاں تے آیا

اگر ان کی زبان کے استناد پر کوئی اعتراض نہیں تو ''خسرو بے چارے نے
کیا قصور کیا ہے ... ''۔ (امیر خسرو کا ہندوی کلام، ص ۱۳۱-۱۳۴)

پھر نارنگ توجہ دلاتے ہیں کہ شیرانی نے متعدد قلمی بیاضوں سے جو ریختے ''پنجاب میں اردو''
میں نقل کیے ہیں ان میں سے بیشتر کی اصلیت مشتبہ ہے۔ ہمارے محققین جن پر بھروسا کرتے ہیں، ان پر
شبہ کرنا (جیسا شبہ بالعموم وہ دوسروں کی آرا پر کیا کرتے ہیں) اگر گناہ نہیں تو شاید بداخلاقی ضرور ہے
(ایضاً، ص ۲۲۲)۔ مزید یہ کہ نارنگ انجمن ترقی اردو (ہند) کی تیرھویں صدی ہجری کی ایک بیاض، جے مل
تھار کی بیاض، جعفر تخلص کے شاعر وغیرہ کی اصلیت کے بارے میں سوال اٹھاتے ہیں کہ ان مجہول الاسم
بیاضوں اور شخصوں کا پایۂ استناد کیا ہے؟ (ایضاً، ص ۲۲۲-۲۲۵) اور اب ان کا اصول:

''اس بارے میں راقم الحروف کا مسلک یہ ہے کہ اس نوع کے مسائل میں
جس طرح غیر معمولی عقیدت گمراہ کن ہے اسی طرح غیر ضروری کٹر پن اور
تعصب بھی نقصان دہ ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ حتی الامکان تمام شواہد
کی مدد سے متن کو جانچا اور پرکھا جائے اور معروضی رائے قائم کی جائے۔''
(ایضاً، ص ۱۴۱-۱۴۲)

نارنگ بجا طور پر ڈاکٹر وحید مرزا کے رویّے کو نشانِ راہ بناتے ہیں:

''کسی مسلسل روایت کو جو صدیوں سے چلی آتی ہو اور جس کی صحت کے
متعلق پرانے لوگوں کو یقین رہا ہو، اُسے بغیر کسی خاص مخالف شہادت کے غیر

معتبر نہیں سمجھنا چاہیے۔'' (وحید مرزا، ص ۳۰-۳۲۹)

نارنگ کے اس تحقیقی موقف سے اتفاق نہ کرنا آسان نہیں کہ لوگ ادب پر ماضی قریب کے معیاروں کا چسپاں کرنا کسی طرح مناسب نہیں۔ امرت رائے نے کہا تھا کہ اگر گورکھ ناتھ کے کلام کو اس بنا پر رد کر دیا جائے کہ اس کی پوری زبان مستند نہیں تو کبیر اور میرا بائی کے کلام کو اسی دلیل سے کیوں نہ رد کر دیا جائے۔ (امرت رائے، ص ۸۳)۔ ہم نہ کبیر اور میرا بائی کے کلام کو رد کرتے ہیں نہ قدیم یونانی اور سنسکرت ادب کو:

بجا کہے جسے عالم اسے بجا سمجھو
زبانِ خلق کو نقارۂ خدا سمجھو

ڈاکٹر نارنگ نے خسرو کی ہندوی شاعری کے اپنے مطالعے میں بے پناہ جامعیت اور اعتمادِ کامل کا ثبوت دیا ہے کہ اب وہ محمود شیرانی تک کو چیلنج کر سکتے ہیں۔ انھوں نے ایک دلچسپ تکنیک سے کام لیا کہ ایک ایک صنف کو الگ لے کر اس کا تجزیہ کیا۔ شروع میں ان کا اور میرا نقطۂ نظر مختلف تھا۔ وہ میرے معاملے میں ہمیشہ بہت احترام اور صبر و سکون سے کام لیتے رہے۔ لیکن ان کے اور میرے اختلافی نقطۂ نظر کو کب تک چھپائے رکھا جا سکتا تھا۔ آخر خسرو کی ایک ریختہ غزل کے سلسلے میں یہ بند ٹوٹ کر بہہ نکلا :

''حقیقت یہ ہے کہ محمود شیرانی نے اس غزل کو ''پنجاب میں اردو'' میں امیر خسرو سے منسوب کیا تھا لیکن بعد میں انھوں نے اپنے مضمون ''دسویں صدی ہجری کے بعض جدید دریافت شدہ ریختے'' (مشمولہ مقالاتِ شیرانی جلد دوم، ص ۷۷) میں ایک قدیمی بیاض کے حوالے سے (جس پر کسی جے ل تھار کی ۱۰۶۲ھ اور ۱۰۶۷ھ کی تحریر ہے بسلسلہ قدامتِ بیاض) لکھا کہ اس بیاض میں اس غزل کے مقطع میں 'جعفر' تخلص ہے۔ قطع نظر اس کے کہ محمود شیرانی نے 'خالق باری' کو امیر خسرو کی تصنیف کہہ کر پھر اس کے ساتھ کیا سلوک روا رکھا، نیز متعدد قلمی بیاضوں سے انھوں نے جو ریختے ''پنجاب میں اُردو'' میں نقل کیے ہیں، اُن میں سے بیشتر کی اصلیت کیا ہے (یعنی اُن مجہول بیاضوں کی حقیقت کیا ہے) ہمارے محققین جن پر بھروسا کرتے ہیں، ان پر شبہ کرنا (جیسا شبہ بالعموم وہ دوسروں کی آرا پر کیا کرتے ہیں) اگر گناہ نہیں تو وہ بداخلاقی ضرور خیال کرتے ہیں۔

جب ایک منفی حوالہ مل گیا تو دیکھیے اب اسے کس طرح از خود تقویت پہنچی

ہے۔ ڈاکٹر امیر حسن عابدی خبر دیتے ہیں کہ انجمن ترقی اردو (ہند) کے کتب خانے میں تیرہویں صدی ہجری کی ایک بیاض ہے، اس میں صاحب بیاض اس غزل کے متعلق لکھتے ہیں: ''یہ غزل اکثر قوال لوگ گاتے ہیں اور تذکروں میں یہ امیر خسرو کے نام سے درج ہے۔'' لیکن ایک پرانی کتاب جو کہ عالمگیر کے زمانے کی لکھی ہوئی ہے، اس میں جعفر کے نام سے اسے لکھا دیکھا۔'' (''عہد ہمایوں واکبر کی دو غزلیں'' رسالہ تحریر ۱۹۶۸ء، جلد ۱، شمارہ ۲، ص ۲۰۸) تیسرا حوالہ ڈاکٹر صفدر آہ کے مملوکہ دیوان بوعلی شاہ قلندر (۱۱۳۴ھ) کا ہے، اور چوتھا بیاضِ پرتاپ سنگھ مملوکہ شیرانی (۱۱۴۰ھ) کا ہے جن دونوں میں یہ خسرو کے نام سے ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین تسلیم کرتے ہیں کہ مخزنِ نکات (۱۱۶۸ھ)، مجموعۂ نغز، نسخۂ توپ خانہ چمنستانِ شعرا، تذکرۂ میر حسن، اور دیگر تمام تذکروں میں خسرو کے نام سے ہے۔ لیکن فیصلہ یہ دیتے ہیں: ''راقم الحروف کی رائے میں یہ غزل خسرو کی نہیں جعفر کی ہے چونکہ دو قدیم ترین حوالوں میں یہ جعفر سے منسوب ہے۔ جعفر کون ہے اور کس زمانے کا شاعر ہے ہمیں علم نہیں''۔ (ایضاً، ص ۱۶۱)

میری حقیر رائے میں ڈاکٹر گیان چند جین جیسے فاضل محقق نے اس غزل کے انتساب بہ امیر خسرو کے خلاف اور حق میں جو دلائل ہو سکتی تھیں، اُن کا معروضی جائزہ نہیں لیا، اور منفی فیصلہ اخذ کرنے میں جلد بازی سے کام لیا۔ ہماری تحقیق میں ایسا اس لیے بھی ہوتا ہے کہ منفی فیصلہ کرنے میں عافیت ہی عافیت ہے، شاعر کی روح تو احتجاج کرنے سے رہی، جبکہ مثبت فیصلہ اگر آگے چل کر غلط ثابت ہوا تو محقق کی ساکھ ڈوب جاتی ہے۔ بے شک تحقیق کی پہلی منزل شبہ ہے، سو شبہ کا حق دوسروں کو بھی پہنچنا چاہیے۔ اس یک رُخے فیصلے پر ذیل کے سوال قائم ہوتے ہیں:

بیاضِ شیرانی منسوب بہ جے مل تھار۔ کیا یہ بیاض خسرو کے انتقال کے سوا تین سو سال بعد کی نہیں؟ جے مل تھار کون تھا؟ کیا معاصر کتب یا تذکروں میں اس کا کوئی حوالہ ہے۔ غزل کا کاتب کون ہے؟ جے مل تھار کے یا غزل کے کاتب کے ثقہ یا معتبر ہونے کا کیا جواز ہے کہ اُس کی سوا تین سو سال بعد کی شہادت کو دوسری تمام شہادتوں پر ترجیح دی جائے؟

۲ بیاضِ انجمن جس کو ڈاکٹر گیان چند جین نے دوسرا قدیم ترین حوالہ قرار دیا ہے، وہ تیرہویں صدی ہجری یعنی خسرو کے انتقال کے پانچ چھ سو سال بعد کی ہے، اس کو اہمیت دینا اور بیسیوں تذکروں کی شہادت کو جو اس بیاض سے کہیں زیادہ قدیم ہیں، نظر انداز کر دینا کہاں کا انصاف ہے؟ پھر عالمگیر کے زمانے کی جس کتاب کا وہ حوالہ دے رہا ہے اس کا نام اسے خود معلوم نہیں۔ کیا ایسے شخص کو ثقہ راوی قرار دے سکتے ہیں؟

۳ اس غزل کے پانچ اشعار میں شاید ہی کوئی شعر ہو جس کا متن تمام ماخذ میں ایک سا ملتا ہو۔ ہر ہر شعر کے ہر ہر مصرع کی کئی کئی قرأتیں مل جاتی ہیں۔ خود ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنے مذکورہ مضمون میں ہر ہر شعر کے اختلافاتِ نسخ دو صفحوں میں درج کیے ہیں (ص ۱۶۰۔۱۵۹) صاف ظاہر ہے کہ یہ غزل اس قدر زباں زدِ خاص و عام رہی ہے کہ صدیوں تک اس میں عوامی ترمیم و تحریف کا سلسلہ جاری رہا۔ چنانچہ اگر الفاظ میں فرق ہو سکتا ہے، تو کیا کوئی مجہول الحیثیت کاتب یا کوئی بے جے مل تھا ر'خسرو' کو 'جعفر' نہیں پڑھ یا لکھ سکتا، خصوصاً جب ہمارے پرانے قلمی نسخوں میں نقطے لگانے کا رواج نہ تھا؟

۴ یہ امر بھی غور طلب ہے کہ یہ غزل ہمیشہ گائی جاتی رہی ہے اور قوالوں میں بے حد مقبول رہی ہے۔ اگر 'خالق باری' میں عام قصباتی مدرسین اصل مصنف کا نام ہٹا کر تخلص کی جگہ اپنا نام ڈال سکتے ہیں ('خالق باری' کی متعدد روایتیں ملتی ہیں) تو اس نہایت مقبول غزل کے ساتھ ایسا کیوں نہیں ہو سکتا۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ کوئی جعفر نامی قوال اس کو اپنے نام سے گاتا رہا ہو، اور کسی بیاض میں اس کو اسی نام کے ساتھ لکھ لیا گیا۔

۵ اگر جعفر نام کا کوئی شاعر ہوتا تو کسی معاصر فارسی تذکرے یا بیاض میں اس کا ایک آدھ مصرع تو مل جاتا۔ ڈاکٹر امیر حسن عابدی نے توثیق کی کہ گیارھویں صدی یا اس سے پہلے کے کسی 'جعفر' نامی فارسی شاعر کا کوئی حوالہ کسی تاریخ یا تذکرے میں نہیں ملتا۔

غرض جس منطق کی رو سے خسرو کے انتساب کو رد کیا گیا ہے، اُسی منطق کی رُو سے جعفر کو بھی رد کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ جب تک یہ معلوم نہ ہو کہ اُس عہد

میں جعفر نامی کوئی شاعر تھا یا کوئی مزید معتبر شہادت یا حوالہ اس کے حق میں نہ مل جائے، محض جے مل تھار کی بنا پر روایت کے تواتر کو نظر انداز کرنا اور اس غزل کو کسی 'جعفر' کی قرار دے دینا غالباً تحقیق کے معروضی معیاروں کی رو سے مناسب نہ ہوگا۔

جہاں تک اس امر کا سوال ہے کہ یہ وزن اس عہد میں رائج نہ تھا (قطع نظر اس دلیل کے بودے پن کے کہ ہر وزن زمانی طور پر کسی نہ کسی عہد سے پہلے رائج نہ تھا، اور اگر دوسرے لوگ اوزان کے موجد ہوتے رہے ہیں تو خسرو کیوں نہیں ہو سکتے) ہندی والوں کی تحقیق سے اب یہ متحقق ہو چکا ہے کہ یہ وزن پراکرتوں میں موجود تھا، اور اس عہد کے سدھ شاعروں کے یہاں مل جاتا ہے"۔ (نارنگ: امیر خسرو کا ہندوی کلام، ص۲۲۲۔۲۲۵)
چنانچہ نارنگ کی کتاب پڑھنے کے بعد مجھ کو انھیں لکھنا پڑا:

"مجھے آپ کی کتاب اور خط کی روشنی میں خسرو پر اپنے باب (در تاریخ ادبِ اردو، جلد اول) کو از سرِ نو لکھنا ہوگا۔ آپ کی کتاب سے پہیلیوں اور خالق باری کے خسرو سے انتساب کی بات کچھ اور مضبوط ہوگئی ہے... آپ کی کتاب کے بعد میں آپ کے موقف کی طرف اور مائل ہوا ہوں"۔ (ایضاً، ص۲۲۶)
اس اعتراف میں میں اکیلا نہیں تھا، دوسروں نے بھی اقرار کیا:

مشفق خواجہ:

"یہ ایک بڑا اور اہم کام ہے، اور آپ سے ایسے کاموں کی توقع رہتی ہے"۔ (۱۲۴کتوبر ۱۹۸۷ء)

ڈاکٹر تنویر احمد علوی:

"پروفیسر نارنگ کی کتاب 'امیر خسرو کا ہندوی کلام' نئے تحقیقی طریقِ رسائی کے اعتبار سے تمنا کا دوسرا قدم کہی جا سکتی ہے۔ نارنگ صاحب نے تمام شہادتوں کو تاریخی ترتیب اور تنقیدی تجزیے کے ساتھ پیش کیا ہے، جس سے ان کے ذہنی رویے، تنقیدی شعور، اور تحقیقی زاویۂ نگاہ پر روشنی پڑتی ہے جو تحقیقی فیصلے دینے سے زیادہ سچائیوں کی جستجو اور حقیقت رسی کی دیانت دارانہ کوشش پر مبنی ہے۔ نارنگ صاحب نے خالق باری کے باب کو بھی دوبارہ کھولا ہے اور اس

بارۂ خاص میں شیرانی مرحوم کی تحقیق کو حرف آخر تصور نہیں کیا۔ بڑی بات یہ کہ انھوں نے اپنے پیش کردہ ہندوی پہیلیوں کے متن کے ضمن میں پوری احتیاط سے کام لیا ہے''۔

انتظار حسین:

''فارسی کا مسلم الثبوت شاعر ہندوی زبان میں آکر متنازع فیہ بن گیا مگر لوگوں کے لیے نہیں، صرف محققوں کے لیے — لوگوں نے تو اس شاعر کے ہندوی کلام کو اس طرح قبول کیا کہ وہ اجتماعی حافظے کا حصہ بن گیا۔ یہ جھگڑا محققوں نے پیدا کیا کہ یہ کلام اس شاعر کا ہے بھی یا نہیں۔

اب ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے شاہانِ اودھ کے ذخیرۂ توپ خانہ کے ایک قلمی نسخے کا پتہ لگایا اور اجتماعی حافظے کی توثیق کر دی''۔

ڈاکٹر محمد اکرام چغتائی (لاہور):

''امیر خسرو کے ہندوی کلام جیسے متنازعہ علمی اور لسانی مسئلہ کو جس دقتِ نظر اور متعلقہ منابع پر کامل گرفت کے ساتھ حل کرنے کی جو سعی ڈاکٹر نارنگ نے کی ہے، اس سے اردو تحقیق کا قدم آگے بڑھا ہے۔''

ادب میں تحقیق کا موضوع چننا ایک اہم فیصلہ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے 'امیر خسرو بطور ہندوی شاعر' موضوع چنا۔ یہ ایک مشکل لیکن حوصلہ مندانہ فیصلہ تھا۔ کیونکہ سات صدیوں، کئی زبانوں اور کئی علاقوں کی روایتوں کو کھنگالنا آسان کام نہ تھا۔ آخر میں میں ان کے غیر معمولی کام کی صرف چند جہات کی طرف اشارہ کرتا ہوں:

۱ دوسرے ادیبوں پر کام کرنے والے اسکالر عموماً اردو کے ساتھ عربی، فارسی زبانوں اور عرب و عجم کے ممالک سے واقفیت رکھتے ہیں۔ اس ادب پر کمند ڈالنے کے لیے یورپ کی بعض زبانوں اور ممالک تک دسترس کی ضرورت ہے۔ ان ممالک میں سب سے اہم جرمنی ہے۔ اس پر کام کرنے والا یوروپی زبانوں سے واقف ہو تو وہ وہاں کے کتب خانوں کے راز افشا کر سکے گا۔ بہت سال پہلے ''کربل کتھا'' تک رسائی کے لیے جرمنی کی لائبریریوں کو کھنگالنا از بس ضروری تھا۔ ڈاکٹر نارنگ کو بھی خسرو کے ہندوی کلام کو اس طرح دریافت کرنا پڑا۔ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے خسرو کے ہندوی کلام کے مجموعے کو اشاعتی زیور پہنایا۔

۲ اس تحقیقی کتاب میں مختلف منزلوں سے گزرنے کی رپورٹ ایک جاسوسی ناول کی طرح ہے۔

نارنگ غالباً پہلے شخص ہیں جنھوں نے خسرو کے ہندوی کلام کے مآخذ کی تفصیل پیش کی ہے۔ انھوں نے جواہرِ خسروی کی پوری جنم پتری بھی ہمارے سامنے کھول کر رکھ دی ہے۔

۳ انھوں نے بعض مغربی ادیبوں کو بھی اسی طرح کی ایکس رے سے گزارا اور بتایا کہ مغربی علما بشمول ایلیٹ اور اشپرنگر کس طرح مشرق کے علمی خزانوں کو امیر حمزہ کے عمرو عیار کی طرح اڑا لیتے ہیں یا خوجی کی طرح اپنی زنبیل میں ڈال کر اپنا مال بنا لیتے ہیں۔ مغربی حکومتیں اور مغربی حاکم سب اس طرح کا کام کرتے رہے ہیں۔ نارنگ کی کتاب کے آخری حصے میں اس استحصال کا ذکر ہے جس پر سے پردہ ایڈورڈ سعید، انا میری شمل، علامہ اقبال اور خود نارنگ نے اٹھایا ہے۔ ہندوستان کے ظ۔ انصاری خسرو کے ہندوی مخطوطوں کی تلاش میں دنیا بھر میں گھومے لیکن لائے کچھ بھی نہیں۔

۴ خسرو کے تعلق سے نارنگ نے اشپرنگر کے ادبی سوانح کی ایک پوری فلم دکھادی ہے۔

۵ انھوں نے خسرو کی ہندوی تخلیقات کی ایک ایک صنف اور ہر صنف کی ایک ایک تخلیق کا جائزہ لیا۔ ظاہر ہے کہ اس میں سب سے اہم تخلیق پہیلیاں تھیں۔

۶ انھوں نے اپنی تحقیق کے دوران ہر چیز کو اس درجہ گہرائی، دل جمعی اور کامل یقین کے ساتھ پرکھا کہ ان کا مقام اردو کے مستقل محققین میں محفوظ ہو گیا۔ اب کسی کی مجال نہیں کہ انھیں محققوں میں جگہ دینے میں تامل کرے۔ نارنگ کو اتنے اہم اہلِ تحقیق کی تائید حاصل ہے کہ انھیں مستقبل کا کوئی مورخ نظرانداز نہیں کرسکتا۔

غرضیکہ گوپی چند نارنگ کا سائنسی اور معروضی تحقیقی مسلک، انتہاپسندانہ اور بے لچک مسلک کے بالمقابل، ہم عصر اردو ادب میں تحقیق کا وہ دوسرا نقطۂ نظر ہے جو ہماری آئندہ ضرورتوں کو پورا کرنے والا ہے۔ یہ مستقبل کی ضرورت ہے اور زمانہ بھی اس کے ساتھ ہے۔ مشفق خواجہ، انتظار حسین، تنویر احمد علوی، محمد اکرام چغتائی، انصاراللہ نظر اور متعدد دیگر حضرات بلاوجہ اس کی تائید نہیں کرتے۔ عشق بازوں کے اس جلوس کے بدرقہ ہیں پدم بھوشن پروفیسر گوپی چند نارنگ اور عقب میں ہیں بڈھے گیان چند، جو اپنے سابق موقف کے بوجھ کی وجہ سے جھینپتے، کھسیانی ہنسی ہنستے ہوئے ادبی تحقیق کی ان معروضی اور سائنسی وسعتوں کے ساتھ ہیں جن کی رو سے جس طرح غیر معمولی عقیدت گمراہ کن ہے اسی طرح غیر ضروری کٹرپن اور تعصب بھی گمراہ کن ہے۔

☆☆☆

مغنی تبسّم

گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید

گزشتہ بیس بائیس برسوں میں ادیبوں، شاعروں کے تخلیقی رویے میں تبدیلی کے ساتھ ادب کی تحسین و تنقید کے زاویے بھی بدلے ہیں۔ بیسویں صدی کے تیسرے اور چوتھے دہوں میں تنقید پر نیم سیاسی اور نیم سماجیاتی رجحانات غالب رہے۔ اس تنقید نے ادبی تحسین سے بہت کم سروکار رکھا۔ اس کے مقابلے میں تحلیل نفسی کا دبستانِ تنقید تھا۔ جس نے کم از کم فن میں جذبے اور تخیل کی اہمیت کا احساس دلایا۔ اس دبستان سے تعلق رکھنے والے بعض خوش ذوق نقادوں نے زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی نظر رکھی اور تجزیۂ نفس سے آگے بڑھ کر جمالیاتی قدروں پر توجہ کی لیکن اس قدر شناسی کا اظہار بیشتر تاثراتی پیرایے میں ہوتا رہا۔ بعض نقاد ادبی تخلیق کے فنی تجزیے سے دلچسپی رکھتے تھے۔ وہ ادبی قدروں کا صحیح احساس جگانے میں اس لیے ناکام رہے کہ ان کے اوزار کند ہو گئے تھے۔ عروض و بلاغت کے اصول غیر معمولی مفروضات پر مبنی تھے۔ یہ نقاد لفظ و معنیٰ کے داخلی رشتے سے ناآشنا اور تخلیقی عمل کی ماہیت سے بے بہرہ تھے۔

ادھر چند برسوں میں تنقید کی مجموعی صورتِ حال بدلی ہے۔ آرکی ٹائپی تنقید نے ہمارے کلچر اور ادب کے گہرے رشتوں کا سراغ لگایا اور اساطیر کی بازتخلیق کے عمل کی نشاندہی کرتے ہوئے ادبی تحسین کے نئے اُفق کھولے۔ جدیدیت کی تحریک سے وابستہ سماجیاتی تنقید نے عصری حسیت کا شناخت نامہ مرتب کیا لیکن یہ تنقید چند بندھے ٹکے فارمولوں میں اسیر ہو کر رہ گئی۔ تاثراتی تنقید کا بھی بول بالا ہوا جسے بعض نقادوں نے جلے دل کے پھپھولے پھوڑنے اور فقرہ بازی کی مشق کا وسیلہ بنالیا۔

جدید دور میں تنقید کا ایک نیا دبستان وجود میں آیا جس نے فن پارے کی تحسین کے لیے ہیئتی تجزیے کو اصل اصول بنایا۔ اس طریق کار کو پروفیسر مسعود حسین خان نے پہلے پہل اُردو میں روشناس کروایا اور عملی تنقید کے چند عمدہ نمونے پیش کیے۔

اسلوبیاتی اطلاقی لسانیات کی ایک جدید شاخ ہے جو لسانیاتی تجزیے کے ذریعے کسی تحریر کے

صوتیاتی، صرفی اور معنیاتی سطحوں کا جائزہ لیتی ہے۔ اسلوبیات کو ہرگز یہ دعویٰ نہیں کہ وہ تنقید کا نعم البدل ہے۔ وہ دراصل تحسین اور محاکمے کے کام میں نقاد کی معاون ہوتی ہے۔ ماہر اسلوبیات کا نقاد ہونا ضروری نہیں لیکن ایک نقاد ماہر اسلوبیات ہوسکتا ہے۔ ماہر اسلوبیات کسی متن کا مطالعہ کرتے ہوئے لسانیاتی نقطۂ نظر سے کسی ایک یا زیادہ سطحوں کا تجزیہ کرتا ہے۔ ہر سطح کا تجزیہ اپنی جگہ خود مکتفی ہوتا ہے۔ تجزیے کا یہ عمل پیتھالوجسٹ کے کام سے مماثلت رکھتا ہے۔ اس کے برخلاف اسلوبیاتی نقاد کسی فن پارے کی صوتی، صرفی اور معنیاتی سطحوں سے گزر کر مابعد الطبعیاتی سطح تک رسائی حاصل کرتا ہے اور ماورائے سخن کو اپنی گرفت میں لے آتا ہے۔ ایک اچھا اسلوبیاتی نقاد لسانیات کے تمام شعبوں سے گہری واقفیت رکھتا ہے۔ زبان کی ماہیت اور اس کے آغاز وارتقا کے تمام مدارج سے باخبر ہوتا ہے۔ سماجی ترسیل سے لے کر تخلیقی استعمال کی سطح تک اظہار کے مختلف پیرائے اس کی نگاہ میں ہوتے ہیں۔ ایسا نقاد ہی ادبی تحسین اور محاکمے کے منصب سے پوری طرح عہدہ برآ ہوسکتا ہے۔

اُردو میں گوپی چند نارنگ نے اپنی نگارشات کے ذریعے اسلوبیاتی تنقید کو خاصا وقار و اعتبار بخشا ہے۔ وہ ماہرِ لسانیات ہونے کے علاوہ ایک صاحب ذوق نقاد بھی ہیں۔ قدیم و جدید ادب کے سارے معنوی پہلو اور اسلوبیاتی تیور ان کی نگاہ میں ہیں۔ انھوں نے عالمی ادب کا وسیع مطالعہ کیا ہے۔ عصری علوم سے کماحقہ واقف ہیں۔ انسانی ارتقا کی تاریخ پر ان کی گہری نظر ہے۔ ساتھ ہی ساتھ عصر حاضر میں انسانی صورت حال کا گہرا شعور بھی رکھتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کے تنقیدی مضامین برصغیر کے معروف وموقر رسالوں میں شائع ہوچکے ہیں۔ ان میں سے چند ایک خالص لسانیاتی تجزیوں پر مشتمل ہیں مثلاً ذاکر صاحب کی نثر۔ اُردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال'' یا '' خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت'' دیگر مضامین میں انھوں نے اسلوبیاتی طریق کو کام میں لاکر مختلف قدیم و جدید شعرا کے فکر و احساس کی نوعیت اور اسالیب اور اظہار کی انفرادی خصوصیات کا جائزہ لیا ہے۔ ''اسلوبیاتِ میر'' اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' اسلوبیاتِ اقبال'' ''نئی غزل کی معتبر آواز۔ بانی''، ساقی فاروقی۔ زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے'' ''شہر مثال کا دردمند شاعر۔ افتخار عارف''، نئی شاعری اور اسم اعظم'' گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید کے چند نمائندہ اور کامیاب نمونے ہیں۔

''اسلوبیاتِ میر'' ایک معرکۃ الآرا مضمون ہے جس میں ہیئتی تجزیے کے ذریعے ''اندازِ میر'' کے بعض ایسے گوشوں کو بے نقاب کیا گیا ہے جن کی طرف کسی کی نظر نہیں پہنچی تھی۔ گوپی چند نارنگ کے

خیال میں میر پوری اُردو کے پورے شاعر ہیں۔ میر کی زبان کی توانائی اور زندگی کا راز یہ ہے کہ "وہ اپنی طاقت دھرتی کی گہرائیوں میں پیوست پراکرت کی جڑوں سے حاصل کرتی ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے قدیم کھڑی بولی، برج بھاشا اور اودھی کے ان اثرات کی نشاندہی کی ہے جن سے میر کی زبان کا اُردو پن تشکیل پایا ہے۔ میر نے فارسی کے عناصر کو بھی اس خوش اسلوبی کے ساتھ سمویا ہے کہ وہ اُردو کے وجود کا حصہ بن گئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اس تنقیدی کلیشے سے اختلاف کیا ہے کہ میر کی شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان ہے۔ ''بول چال کی زبان'' اور ''شاعری کی زبان'' کے فرق کو واضح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ ''بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی لیکن شاعری کی زبان میں بول چال ہو سکتی ہے''۔ قدیم شعریات پر مبنی تنقید کے بعض اور اقتباسات بھی اس مضمون میں زیرِ بحث آئے ہیں جو زبانِ میر کی داخلی ساختوں کو نظرانداز کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے میر کے آہنگ شعر کے مختلف پہلوؤں کا مفصل جائزہ لیا ہے۔ میر کے اشعار کی نغمگی اور روانی کا تجزیہ کرتے ہوئے انھوں نے اس وصف کی نشاندہی کی ہے کہ میر کی زبان میں اسماء اور اسماءِ صفات کا تناسب کم ہے۔ اس کے مقابلے میں انھوں نے چھوٹے چھوٹے نحوی واحدوں کو بکثرت استعمال کیا ہے جو معنیاتی گرہوں کا کام کرتے ہیں۔ میر کے کلام میں بالعموم ان واحدوں کی فطری ساخت برقرار رہتی ہے۔ جس کی وجہ سے وہ سہل ممتنع بن جاتا ہے۔ میر کی شاعری کی نغمگی میں طویل مصوتوں کی کثرت اور اصوات کی انفیت کا بڑا حصہ ہے۔ ردیفوں، قافیوں اور بحروں کا انتخاب بھی اس کی موسیقیت کا ذمہ دار ہے۔ اسی سلسلے میں زبانِ میر کے بعض صوتیاتی امتیازات کی جانب اشارے کیے ہیں مثلاً یہ کہ فارسی عربی کی صفیری آوازوں کے ساتھ میر نے دیسی اور معکوسی آوازوں کو گھلا ملا دیا ہے۔ میر کے اسلوب پر اُردو تنقید نے بہت کچھ خامہ فرسائی کی ہے لیکن پروفیسر نارنگ نے جس طرح اپنی شعری بصیرت کو کام میں لاکر لسانیاتی تجزیوں اور دلائل سے اس کی بنیادی خصوصیات کو اجاگر کیا ہے، اس کی مثال کہیں نہیں ملتی۔

گوپی چند نارنگ کی تنقید نگاری کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جزو میں کل کا تماشا دکھا دیتی ہے۔ ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' ایک مختصر مضمون ہے جس میں انھوں نے اقبال کی چند منتخب شاہکار نظموں کے تجزیے سے ان کی شاعری کی صوتیاتی روح کو عریاں کر دیا ہے۔ شماریاتی طریقے کو برت کر انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اقبال کے اسلوب کا غالب صوتیاتی میلان صفیری اور مسلسل اصوات کی کثرت اور ہکار اور معکوسی آوازوں سے گریز ہے۔ میر کی صوتیاتی ترجیحات اس کے برعکس ہیں۔ لیکن میر اور اقبال کے کلام میں ایک قدرِ مشترک یہ ہے کہ غالب کے مقابلے میں دونوں نے طویل اور غنائی

مصوتوں کا زیادہ استعمال کیا ہے جس سے ان کے کلام میں خاص نغمگی اور دلآویزی پیدا ہوگئی ہے۔ صفیری اور مسلسل آوازوں کا استعمال غالب نے بھی کیا ہے لیکن اقبال کے برخلاف غالب کا تفکر حزنیہ ہے اور اس میں الم ناکی کی کیفیت غالب ہے۔ اس کی توجیہہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ "(غالب نے) اس کیفیت کے اظہار میں منہ کے پچھلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں یا مسموع آوازوں سے مدد لی ہے"۔ اپنے اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے نہایت اجمال کے ساتھ اقبال کے صوتی آہنگ کے تمام اہم اور بنیادی اوصاف کی جھلک دکھادی ہے۔ ایک اور دوسرے مضمون "اسلوبیاتِ اقبال" میں انھوں نے نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں اقبال کے اسلوب کی چند اہم خصوصیات کو اجاگر کیا ہے۔ انھوں نے پہلی بار اقبال کی شاعری کے مطالعے میں اسلوب شناسی کے اس طریقے کو برتا ہے۔ اسمیت اور فعلیت کے نقطۂ نظر سے مختلف زبانوں کے لسانی مزاج اور رجحانات کا جائزہ لے کر انھوں نے جو نتائج اخذ کیے ہیں وہ نہایت دلچسپ اور معنیٰ خیز ہیں مثلاً یہ کہ انگریزی کے برخلاف سنسکرت، فارسی، اُردو اور ہندی میں اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ اسماء بذاتہٖ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں جب کہ افعال میں تازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔ فعلیت سے ترسیل معنیٰ میں زیادہ مدد ملتی ہے۔ اسمیت کے مقابلے میں فعلیت میں اسلوبیاتی تنوع کے لامحدود امکانات پائے جاتے ہیں۔ وغیرہ۔ مضمون کے آغاز میں پروفیسر نارنگ نے کلامِ اقبال سے چند ایسی مثالیں دی ہیں جن کو دیکھ کر یہ مغالطہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے اسلوب میں اسمیت حاوی ہے جیسے:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات

آگے چل کر وہ اس مغالطے کو دور کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ "اقبال جب مجرد تصورات کے بارے میں فکر کرتے ہیں یعنی زمان و مکاں: یا عقل و عشق یا خودی و سرمستی یا فقر و قلندری تو ان کا لہجہ خاصا غیر شخصی ہوتا ہے اور اسمیت کا انداز پیدا ہوجاتا ہے"...... لیکن آگے چل کر نارنگ نے خود ہی وضاحت کی ہے کہ اقبال جہاں خطاب سے کام لیتے ہیں اور ترغیب عمل کا درس دیتے ہیں تو افعال کا استعمال بڑھ جاتا ہے۔ مجموعی طور پر اقبال کا اسلوب اسمیت کے مقابلے میں فعلیت کی طرف زیادہ مائل ہے۔ "ترغیبِ عمل" کی شاعری ہونے کی وجہ سے یہ گمان گزرتا ہے کہ اقبال نے صیغۂ امر کا زیادہ استعمال کیا ہوگا لیکن پروفیسر نارنگ کے تجزیے کے مطابق صیغۂ امر کا استعمال اقبال نے بہت کم کیا ہے۔ ان کے اسلوب کی فعلیت زیادہ تر مخاطب اور مکالموں سے مربوط ہے۔ اس طرح "اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت

کے گوناں گوں امکانات سے کام لیا ہے اور لہجے کی حجازیت اور عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اُردو سے ان کے تہ در تہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی ہے''۔

گوپی چند نارنگ نے جہاں اُردو شاعری کے کلاسیکی سرمایے کی نئے انداز سے تحسین کرتے ہوئے ہمارے تنقیدی ادب کو ایک نیا ذائقہ بخشا ہے وہیں جدید اور ہم عصر ادب کی تفہیم اور قدر شناسی کے سلسلے میں ان کی تقریروں نے رہنمایانہ رول ادا کیا ہے۔ انھوں نے جدید فکشن اور شاعری پر جو مضامین قلمبند کیے ہیں ان میں فن کاروں کے فکر و احساس کے مطالعے کے ساتھ زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں بھی ان کے مخصوص رویوں کا جائزہ لے کر ان کے اسالیب کی منفرد خصوصیات کی چھان بین بھی کی ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال ان کا مضمون ''نئی غزل کی معتبر آواز، بانی'' ہے۔ جس میں انھوں نے بانی کی پیکر تراشی، اس سے وابستہ لفظیات اور اس کے تلازمات کا منظر نامہ کھول کر اس کے زمینی اور آسمانی رشتوں کی تصویر دکھائی ہے۔ اس کے بعد مثالوں اور دلیلوں سے واضح کیا ہے کہ بانی کی شاعری میں ''نفی کی کیفیت'' لاسمتیت کا نظارہ پیش نہیں کرتی بلکہ اس کی تہ میں سمت پسندی کا جذبہ کارفرما ہے۔ ''پرواز'' اور ''سفر'' کے پیکر اس جذبے کی ترجمانی کرتے ہیں۔ بانی کی شاعری کے بعض منفرد پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے انھوں نے بانی کے فن اور اسلوب کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ تراکیب تراشی اا مرار الفاظ سے معنیٰ آفرینی کے وصف کا جائزہ لیا ہے۔ بانی کی شاعری کی منفرد شناخت جس طرح اس مون میں پیش کی گئی ہے، اسلوبیاتی تجزیے کے بغیر ممکن نہ تھی۔

بعض تنقیدی مضامین اسلوب کے تعین و تشخص کے لیے نہیں بلکہ شاعری کے موضوعات اور شاعری کی حسیت کے مطالعے کی غرض سے تحریر کیے گئے ہیں۔ ان میں بھی لسانیاتی تجزیوں سے حسب ضرورت کام لیا گیا ہے ــــ ''زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے'' ساقی فاروقی کی شاعری کا ایک بھرپور اور خوبصورت جائزہ ہے۔ ساقی فاروقی کے شعری مزاج اور لہجے کی شناخت اس طرح کی گئی ہے کہ ''وہ کم کلامی یا خود کلامی کے شاعر نہیں۔ وہ ہم کلامی کے شاعر ہیں''۔ ابتدائی دور کی نظموں اور غزلوں میں دشت، صحرا، ریت، پیاس، کالی گھٹا اور بعد کے دور کی شاعری میں پانی کا بلاوا، کنول، اور دھنک جیسے پیکروں کی جنسی تلازمیت کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ ساقی کے اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے لفظوں کے تخلیقی استعمال، پیکریت اور استعارہ سازی کے منفرد انداز کی توضیح اور توجیہہ بھی کی گئی ہے۔ اس تجزیے کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو:

''ساقی کے یہاں رنگوں کو چھو کر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کی اپنی

جسمانیت اور شخصیت ہے۔ اپنی زبان اور اپنا روز مرّہ ہے۔ نیز دکھ درد، رنج و الم، خوشی و مسرّت، استعجاب و تحیر، بے بسی و پژمردگی اور کئی دوسری جانی وانجانی کیفیات کے کئی پہلو ایسے ہیں جنھیں ساقی صرف رنگوں کی زبان میں بیان کرتے ہیں اور کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ان میں ایک مکانی بُعد پیدا ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً یہ رنگ فضا میں گھل مل کر جھلملاتے رہتے ہیں اور احساس کے خلیوں کی گہرائیوں میں جذب ہو جاتے ہیں، مثال کے طور پر ان اظہاریوں پر نظر ڈالیے: مٹیالے خون کا دھبہ — کاسنی روشنی — درد کی تاریک فصیل — پیلے پیلے مینڈک — بھوری جھاڑیاں — پیلی گھاس — گلابی کونپلیں — سبز پتیاں — سرخ آبدوزیں — تباہی کا کالا سمندر — پلکوں کے چمپئی پردے — رات کی نیلم پری کا سونے کے گھنگھرو باندھ کر ناچنا۔ پت جھڑ کی آگ کا بجھ جانا — آواز کا اوس کی صورت پتی پتی نیند کے پھول پر گرنا — کیا یہ ایسے اظہاریے نہیں ہیں جن کی رنگ آشنائی ذہن پر ایک خاص اثر چھوڑ جاتی ہے۔ یہ صرف باصرہ کی بیداری کا عمل نہیں بلکہ پورے باصرہ وجود کا احساس میں کھنچ آنا ہے۔''

ایک مضمون میں افتخار عارف کی شاعری کے اساسی محرکات و تجربات کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی مخصوص فرہنگ شعر اور رموز و علائم کا جائزہ لیا گیا ہے جو بیشتر مذہبی روایات بالخصوص واقعۂ کربلا سے ماخوذ ہیں اور جن کا معنیاتی پھیلاؤ موجودہ عہد کی سفا کی اور سیاسی جبریت کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنے تنقیدی تبصروں میں بھی اسلوبیاتی تجزیوں سے کام لیا ہے۔ اس کی مثال شہریار کے مجموعۂ کلام پر ان کا مضمون نما تبصرہ ہے جو ''نئی شاعری اور اسم اعظم'' کے عنوان سے نقوش میں شائع ہوا تھا۔ تمہید میں انھوں نے جدید عہد کی اس مخصوص صورتِ حال کا جائزہ لیا ہے جس کے اثرات نئی شاعری میں دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے چار بنیادی علامتوں: خواب، آگہی، وقت اور موت کے حوالے سے شہریار کی شاعری کے علامتی نظام اور پیکری سلسلوں کی گروہ بندی کی ہے اور مختلف نظموں کا تجزیہ کر کے ان علامتوں اور پیکروں کی معنویت سے روشناس کرایا ہے۔ اس تجزیے کے ذریعے واضح کیا گیا ہے کہ نئی شاعری اور اسم اعظم کی شاعری نہ قنوطی ہے نہ رجائی'' یہ بنیادی طور پر اس دور کے زخم

خوردہ انسان کی اندرونی پیاس، روحانی کرب اور شعوری الجھنوں کی شاعری ہے۔ یہ ایک طرف خواب و آگہی اور دوسری طرف وقت و موت کی قوتوں کے درمیان معلق ہے اور زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرمِ عمل ہے۔ یہ زندگی کے اصلی چہرے کو جیسا کہ وہ غم اور مسرّت کے لمحوں میں نظر آتا ہے پہچاننے کی کوشش کرتی ہے اور حال کے لمحۂ حالیہ میں جینا چاہتی ہے''۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے یہ سارے مضامین اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ شعر و ادب کی سچی تحسین شناسی اسلوبیاتی تجزیے کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ پروفیسر نارنگ بنیادی طور پر ادبی نقاد ہیں۔ ان کے تجزیے مکتفی بالذات نہیں ہوتے کہ جن سے کسی لسانیاتی مسئلے کی جانچ یا تفتیش مقصود ہو بلکہ ان تجزیوں سے وہ اسلوبیاتی گرہوں کو کھولنے کا کام لیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ متن کی تمام لسانی پرتوں کو نہیں کھولتے صرف اس سطح کو چھوتے ہیں جو مسئلہ زیر بحث کو سلجھانے میں معاون ہوسکتی ہے۔ اس نوع کی تنقید نگاری میں علم لسانیات اور اسلوبیات کی اصطلاحوں کا استعمال ناگزیر ہے۔ عام قاری ان اصطلاحوں سے کم ہی آشنا ہوتے ہیں جس کی وجہ سے نقاد کو اپنے خیالات کی ترسیل و تفہیم میں دشواری پیش آتی ہے۔ پروفیسر نارنگ کا کمال یہ ہے کہ وہ نہایت شگفتہ پیرایے میں اَدق سے اَدق بات کو بھی سہل بنا کر پیش کردیتے ہیں۔ خشک علمی تصریحات سے ممکنہ حد تک گریز کرتے ہوئے برجستہ مثالوں سے تفہیم کا کام لیتے ہیں۔ یہ مثالیں بجائے خود محکم دلیلیں بن کر ذہن نشین ہی نہیں بلکہ دلوں میں جاگزیں ہوجاتی ہیں۔ نارنگ صاحب کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اسلوبیاتی تنقید کو لسانیات کے عالموں اور طالب علموں کے محدود حلقے سے باہر نکال کر ادب کے عام قارئین تک پہنچادیا۔ انھوں نے اس طرزِ تنقید کو وہ اعتبار اور وقار بخشا کہ آج سماجیاتی، تاثراتی اور نفسیاتی تنقید کے وابستگان بھی اس کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں اور موقع بن آئے تو شرماجھینپی کے ساتھ اپنی تحریروں میں اِدھر اُدھر کوئی اسلوبیاتی چٹخارہ ضرور شامل کردیتے ہیں۔

ناصر عباس نیّر

گوپی چند نارنگ کی تنقید

ایک غیر معمولی مثال

گوپی چند نارنگ کی تنقید کا نمایاں ترین وصف ایک خاص رویہ ہے۔ اس رویے کو تحرک اور تجسس کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ہر چند یہ رویہ ہر اہم لکھنے والے کے یہاں کسی نہ کسی حد تک موجود ہوتا ہے کہ اس کے بغیر انسانی سائیکی، فطرت، کائنات، سماج، ثقافت اور مابعد الطبیعیات کے اسرار تک رسائی نہیں ہو سکتی، مگر ہر تخلیق کار اور نقاد اس رویے کو مختلف سطح پر لیتا ہے۔ اور اس کا سبب اس کی تخلیقی استعداد، مرتکز فکر کی صلاحیت اور توفیقِ ایزدی ہے۔ گوپی چند نارنگ کے یہاں یہ رویہ نہ صرف نمایاں اور حاوی ہے، بلکہ اس نے اپنا ایک خاص مدار بھی تشکیل دیا ہے، جس میں یہ برابر متحرک اور فعال ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نارنگ صاحب گزشتہ چھ دہائیوں سے تنقید لکھ رہے ہیں، اس عرصے میں انھوں نے بہت کچھ لکھا ہے، مسائل، تحریکوں، شخصیات، اصناف، افکار وغیرہ پر۔ مگر انھوں نے خود کو دہرایا ہے، نہ کوئی ایسا فارمولا وضع کیا ہے، جس سے ہر قسم کے متون اور ہمہ اقسام کے مسایل کی تفہیم، ہر زمانے میں کی جا سکے۔ تحرک اور تجسس انھیں نئے زاویہ ہائے نگاہ کی تلاش پر برابر مایل کرتا رہا ہے۔ تاہم نئے زاویہ ہائے نگاہ کی تلاش کا مطلب یہ نہیں کہ انھیں پرانے زاویوں کے غلط اور بے محل ہونے کا احساس ہوتا رہا ہے۔ اصل یہ ہے کہ انھیں انسانی فکر کے متغیر ہونے، انسانی ثقافت کے تہ در تہ ہونے اور ادبی متون کے بت ہزار شیوہ ہونے کا ایقان حاصل رہا ہے۔ اس ایقان نے ان کے یہاں ''امکانات سے لبریز تشکیک'' کو جنم دیا ہے۔ نتیجے میں وہ تفہیم اور تعبیر کی پرانی اور آزمائی گئی صورتوں سے دست کش ہو کر نئی صورتوں کی تلاش کرتے رہے ہیں۔ اس امر کا نتیجہ خود ان کے حق میں تو اچھا نکلنا ہی تھا، اردو تنقید کے حق میں بھی اچھا نکلا ہے۔ اور نارنگ صاحب کی وجہ سے اردو تنقید، اردو شاعری، فکشن اور گزشتہ چالیس برسوں کے ادبی رجحانات کے بارے میں ایک نیا اور بصیرت افروز موقف اختیار کرنے میں کام یاب ہوئی ہے۔ اور یہ موقف بھی بنیاد

پرستانہ نوعیت کا نہیں، متحرک اور کثیرالطراف ہے۔

اوپر یہ عرض کیا گیا ہے کہ تحرک اور تجسس نے، گوپی چند نارنگ کے یہاں ایک خاص مدار بھی تشکیل دیا ہے۔ یعنی یہ روّیہ بے مہار ہے، نہ انتشار پسندانہ۔ ویسے اپنی مجرد اور اصلی صورت میں یہ روّیہ، یہ دونوں خصوصیات رکھتا ہے۔ مگر نارنگ صاحب نے اسے ایک مدار میں سرگرم رہنے کی ''تربیت'' دی ہے۔ اور یہ مدار وہی ہے، جو ان کی تنقید کو معاصر اور اردو تنقید میں ممتاز اور منفرد بناتا ہے۔ اس مدار کے متعلق خود نارنگ صاحب نے بعض جگہ لکھا ہے۔ وہ اسے لسانی، تخلیقی اور ادبی کہتے ہیں۔ کہیں لسانی، ثقافتی اور تہذیبی کا نام دیتے ہیں (1)۔ کسی مصنف کے اپنے بارے میں بیانات پر بھروسا نہیں کرنا چاہیے کہ اکثر، یہ اپنے دفاع میں یا تعلّی کے اظہار کے طور پر دیے جاتے ہیں، لیکن نارنگ صاحب کے ان بیانات کو اگر ان کے تمام تنقیدی حاصلات کے تناظر میں دیکھا جائے تو، یہ بڑی حد تک درست لگتے ہیں۔ ادب کے لسانی، ثقافتی اور تخلیقی پہلوؤں اور ان کے باہمی رشتوں کی تفہیم اور تعبیر...ان کی تنقید کا مدار ہے۔ مگر واضح رہے کہ یہ مدار ایک مقرر محیط کے دائرے کی طرح نہیں ہے، بلکہ متحرک اور تغیر پذیر خطوط رکھتا ہے۔ یعنی انھوں نے ادب کو ایک لسانی، ثقافتی اور تخلیقی وجود تو سمجھا ہے، مگر خود زبان، ثقافت اور تخلیق کو عقاید نہیں، تصورات قرار دیا ہے۔ عقیدہ ہمیشہ کے لیے طے شدہ، مگر تصورات، انسانی ذہن کے تجسس کی پیداوار ہونے کی وجہ سے تغیر پسند، ترمیم آشنا اور ارتقا پذیر ہوتے ہیں۔ چناں چہ نارنگ صاحب زبان، ثقافت اور تخلیق سے متعلق نئی نئی بصیرتوں کی تلاش میں رہے ہیں۔ اس بات کے ثبوت میں ان کی کتب: 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب'، 'سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ'، 'ادبی تنقید اور اسلوبیات'، 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' بہ طورِ خاص پیش کی جاسکتی ہیں۔ اس کے علاوہ بیدی، انتظار، فیض پر ان کے مقالات میں بھی زبان، ثقافت اور تخلیق کے باہمی تعامل کو اجاگر کرنے کی روش ملتی ہے۔

گوپی چند نارنگ کی تنقید کے حوالے سے بنیادی سوال یہ ہے کہ جب وہ زبان، ثقافت اور تخلیق کے سہ گانہ عناصر کو ایک ساتھ معرضِ فہم میں لاتے ہیں، تو ان میں کس قسم کے رشتے کا تصور کرتے ہیں؟ کیا تینوں کو یکساں اہمیت دیتے ہیں یا تینوں میں درجہ بندی کرتے اور ایک کو اوّل اور دیگر کو اس پر منحصر قرار دیتے ہیں؟ تینوں کو یکساں اہم سمجھنے کا دعویٰ کیا جاسکتا ہے، مگر انسانی فکر کا اصول یہ ہے کہ ایک سے زاید چیزوں کو جب بھی ایک ساتھ متصور کیا جاتا ہے تو ان میں لازماً درجہ بندی قائم ہوتی ہے۔ لہٰذا نارنگ صاحب کے یہاں بھی مذکورہ عناصر کے سلسلے میں ایک درجہ بند نظام وجود میں آیا ہے۔ اور انھوں نے اوّلیت تخلیق کو دی ہے، زبان اور ثقافت کو تخلیق پر منحصر ٹھہرایا ہے۔ یہ درجہ بندی ان کے یہاں ابتدا سے آخر تک قایم رہتی ہے، جس کا صاف مطلب ہے کہ ان کی تنقید داخلی سطح پر نامیاتی ربط کی حامل ہے۔

راقم کے اس موقف کی روشنی میں 'سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ' سے اقتباس دیکھیے:

> ''فنکار... کے ذہن و شعور کا بنیادی سرچشمہ اکثر و بیشتر اس کی اپنی مذہبی، ثقافتی روایتیں ہی ہوا کرتی ہیں، لیکن چونکہ فن خود حقیقت کی نئی تخلیق ہے، فن کار یا شاعر تاریخ کی عظیم روایتوں کی بازیافت بھی کرتا ہے اور ان سے نیا رشتہ بھی جوڑتا ہے، نیز پرانی سچائیوں کو نئی روشنی میں پیش بھی کرتا ہے، جس کی اس کے عہد کو ضرورت ہوتی ہے۔''(2)

گویا نارنگ صاحب کا اصولی موقف ہے کہ فن کا سرچشمہ تہذیب اور روایت ہے، مگر فن اپنے سرچشمے کی محض ترجمانی کے بجائے اس کی تقلیب کر دیتا ہے۔ اس اصول کو ان کے یہاں ادبی قدر اور norm کا درجہ حاصل ہے۔ اس لیے انھوں نے نہ صرف اسے اپنے ساختیاتی اور پس ساختیاتی مطالعات میں ملحوظ رکھا ہے، بلکہ اپنے تجزیاتی مطالعات میں بھی اسے قائدانہ درجہ دیا ہے۔ مثلاً 'سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ' میں انھوں نے یہ دکھایا ہے کہ کس طرح ''کسی تاریخی حوالے کے تخلیقی یا شعری استعمال ...سے ...معنیات کی ایسی دنیائیں وجود میں آتی ہیں، جن کا الفاظ کے لغوی اور ظاہری معانی سے علاقہ رکھنے والی معنیات میں قیاس بھی نہیں کیا جا سکتا۔ استعاراتی اور علامتی پیرایوں کی سب سے بڑی پہچان یہ ہے کہ الفاظ صرف منطقی رشتوں تک محدود نہیں رہتے، بلکہ تعلیقات اور تلازموں کے ذریعے متحرک بھی کرتے ہیں اور پورے بیان کو برقیا (Energise) بھی دیتے ہیں، نتیجتاً معنیات کی ایسی تنظیم وجود میں آتی ہے جو تہ در تہ اور کثیر الابعاد ہوتی ہے۔''(3) دوسرے لفظوں میں تخلیقی عمل تاریخ، تہذیب، روایت، سب کی لسانی اور معنیاتی سطح پر قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ یہ موقف ان نقادوں کی تکذیب کرتا ہے جو ادب اور فن کو سیدھا سیدھا، تہذیب کا آئنہ کہتے ہیں۔ ادب کو تہذیب کا آئنہ کہنے اور اور تہذیب کو ادب کا سرچشمہ قرار دینے میں بہت فرق ہے۔ پہلی صورت میں ادب کی اپنی، جداگانہ شناخت نہیں، وہ تہذیب کا طفیلیہ ہے، مگر دوسری صورت میں ادب کسی ثقافت کا ایک خود مختار شعبہ ہے۔ وہ بلا شبہ اس ثقافت سے وابستہ ہوتا ہے، مگر اپنی جمالیاتی شرائط پر! وہ ثقافت کے اظہار کا منفعل میڈیم بننے کے بجائے ثقافت کی قلب ماہیت کرتا اور اسے ایک ارفع درجہ تفویض کرتا ہے۔ اس طور ادب میں شامل ثقافت اور ادب سے باہر ثقافت میں ایک گونہ فرق اور فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اور یہ فاصلہ دراصل ''تہ در تہ اور کثیر الابعاد معنیات'' کا ہوتا ہے۔ نارنگ صاحب کی عملی تنقید اس تہ در تہ معنیات کی تلاش کرتی ہے۔

اردو غزل کے تہذیبی مطالعے میں بھی وہ اسی تنقیدی طریق کار سے کام لیتے ہیں۔ ان کا یہ کہنا کہ اردو غزل ہندستانی ذہن و تہذیب کی علم بردار ہے، کوئی نئی بات نہیں ہے کہ ان کے معاصرین بھی اس کا اعادہ کرتے

ہیں، اور اب اس بات کو ایک طے شدہ امر قرار دیا جاتا ہے، مگر ان کے اردو غزل کے مطالعے کی اصل اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے یہ نکتہ ابھارا ہے کہ یوں تو ہندستان کی مشترک تہذیب کا اظہار کئی صورتوں میں ہوا ہے، مگر سب سے موثر اور بھر پور اظہار جمالیاتی اور ادبی سطح پر ہوا ہے۔ ان کے اپنے لفظوں میں:

> ''ہندو مسلم ذہن کا جو امتزاج مذہب میں بھگتوں، سنتوں اور صوفیوں کی مخلصانہ کوششوں کے باوجود پوری طرح نہیں ہو سکا تھا، وہ موسیقی، مصوری، فنِ تعمیر اور دوسرے فنونِ لطیفہ میں بھر طور پر سامنے آیا۔ جمالیاتی شعور دراصل مذہبی شعور کی بہ نسبت زماں اور مکاں کے اثرات سے کہیں زیادہ متاثر ہوتا ہے۔''(4)

ممکن ہے مذہب کا ثقافتی مطالعہ کرنے والے اس نقطہ نظر سے اتفاق نہ کریں اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کریں کہ بھگتوں اور صوفیوں نے ہی مشترک ثقافتی عناصر کا سب سے زیادہ مظاہرہ کیا ہے، بالخصوص اپنی رواداری، کشادہ نظری و وسیع القلبی کے حوالے سے، مگر نارنگ صاحب کے اس نکتے کو نظر انداز کرنا بے حد مشکل ہے کہ جمالیاتی شعور، مذہبی شعور سے مختلف ہوتا ہے، اور یہ اختلاف یوں تو کئی سطحوں... مطمحِ نظر، مقاصد، منطق، اسلوب وغیرہ..... پر ہوتا ہے، مگر اہم ترین سطح اختلاف زمان و مکان کے ساتھ دونوں کے روابط کی سطح ہے۔ (دو مذہب ایک نہیں ہو سکتے لیکن مختلف اثرات جمالیاتی شعور و لاشعور میں رچ بس کر ایک نئی وحدت اختیار کر لیتے ہیں) مذہبی شعور میں لازمانیت اور لامکانیت کے عناصر فرواں ہوتے ہیں، کہ اس کا اصل رشتہ ماورا سے ہوتا ہے۔ جب کہ آرٹ اپنی اصل میں ایک زمینی اور زمانی وجود ہے۔ ہر چند ادب بھی ماورا کو اپنا آئیڈیل بنانے کی سعی کرتا ہے، لیکن وہ اپنی زمینی نہاد کو بہ ہر حال قائم و برقرار رکھتا ہے۔ اس لیے زماں و مکاں کے اثرات سے زیادہ متاثر بھی ہوتا ہے۔ نارنگ صاحب نے یہاں بھی اپنے اسی موقف کا اعادہ کیا ہے کہ ثقافت (اور زبان) میں اوّلیت ادب کے تخلیقی عمل کو ہے۔

نارنگ صاحب کی تنقید کا امتیاز یہ ہے کہ وہ اپنے ہر دعوے کا ثبوت اپنی عملی تنقید کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ انھوں نے نظری اور عملی، ہر دو طرح کی تنقید لکھی ہے، اور ساختیات اور مابعد جدیدیت کے ضمن میں تو انھوں نے نظری مباحث پر تفصیل اور جامعیت سے لکھا ہے، اور کسی آدمی نے اگر ان کے یہی مضامین پڑھے ہیں تو وہ اس گمان میں مبتلا ہو سکتا ہے کہ انھوں نے عملی تنقید پر نظری تنقید کو ترجیح دی ہے۔ اصل یہ ہے کہ ان کا بنیادی سروکار ادب اور اس کا لسانی اور تہذیبی تفاعل ہے، اس لیے وہ نظری مباحث کے علمیاتی مسایل میں الجھنے کے بجائے، ان کی عملی اور اطلاقی جہات کو اہمیت دیتے ہیں۔ چناں چہ جہاں انھوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ جمالیاتی شعور، مذہبی شعور کے مقابلے میں زماں و مکاں

کے اثرات سے زیادہ متاثر ہوتا ہے، وہاں اس کے ثبوت میں اردو غزل سے متعدد مثالیں بھی دی ہیں، اور یہ باور کرایا ہے کہ کس طرح غزل میں ہند مسلم تہذیب کے مشترک عناصر ظاہر ہوے ہیں۔ غزل کس طور ثقافتی افتراقات کو ایک مرکز مہیا کرنے میں کام یاب ہوئی ہے۔ مثلاً اردو غزل میں عشق کے تصور کے تجزیے میں انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ "مجازی عشق کے ذریعے حقیقی عشق کے درجے تک پہنچنے کا تصور تصوف کی مذہبی سطح کی بہ نسبت شعر و ادب کی جمالیاتی سطح پر ہندستانی مزاج سے اتنا گہرا متاثر ہوا کہ بڑی حد تک اس کے بنیادی احساسِ عشق سے ہم آہنگ ہو گیا۔"(5) اس بات کا صاف اور صریح مطلب یہ ہے کہ اردو غزل کا تصورِ عشق اپنی تکمیل یافتہ اور بہترین شکل میں ہندستانی ہے، ایرانی نہیں۔ جو لوگ اردو غزل کے جملہ مضامین کو فارسی غزل کی دین قرار دیتے ہیں، وہ اردو غزل کو محض سطح سے دیکھتے ہیں۔ ان کی نظر اردو اور فارسی کے ظاہری روابط تک محدود رہتی ہے۔ وہ نہ صرف غزل کی داخلی اور گہری ساخت تک رسائی سے محروم رہتے ہیں، بلکہ وہ غزل کی تخلیقی حیثیت کا بھی، ایک طرح سے انکار کرتے ہیں۔ اگر غزل نے محض فارسی مضامین کو دہرایا ہے، تو اس نے گویا کسی تخلیقیت کا مظاہرہ نہیں کیا۔ نارنگ صاحب کی تنقید، نہ صرف اردو غزل کی گہری ساخت کو منکشف کرتی ہے، بلکہ اسے ایک اعلیٰ درجے کی تخلیقی صنف کے مرتبے کا علم بردار بھی ٹھہراتی ہے۔

اوّل درجے کی تنقید، فکری اور عملی ہوتی ہے۔ گوپی چند نارنگ کے یہاں تنقید کے یہ دونوں پہلو ملتے ہیں، مگر دونوں کا تناسب یکساں نہیں۔ ان کے یہاں فکری عناصر وہاں ظاہر ہوے ہیں، جہاں ان کی تنقید کو بعض عملی مسایل کا سامنا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انھیں مجرد فکر سے کوئی سروکار نہیں۔ ان کی تنقید دو قسم کے عملی مسایل سے دوچار ہوتی ہے: مستقل اور عصری مسایل۔ یہ تقسیم مسایل کی نوعیت کی بنیاد پر نہیں، ان کے دائرہ عمل کی رو سے ہے۔ مستقل مسایل اصل میں ثقافتی مسایل ہیں، اور عصری مسایل، تاریخی ادبی مسایل ہیں۔ انھیں بالترتیب Synchronic اور Diachronic کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ اوّل الذکر مسایل وہ ہیں جو اردو ادب کو ایک مخصوص ثقافتی صورتِ حال کی وجہ سے درپیش ہیں۔ دوسری قسم کے مسایل و سوالات معاصر اردو ادب کی تاریخی صورتِ حال سے پیدا ہوے ہیں۔ (ملحوظِ خاطر رہے کہ یہاں تاریخی صورتِ حال سے مراد ایک خاص عہد کی منفرد و مخصوص صورتِ حال ہے۔)

گزشتہ ڈیڑھ صدی سے اردو ادب جس ثقافتی و فکری صورتِ حال سے ہم کنار ہے، اس کی تشکیل میں مغربی اثرات کا گہرا عمل دخل ہے۔ یہ اثرات چونکہ نوآبادیاتی نظام کے تحت آے، اور یہ نظام سیاسی اور معاشی استحصال کا غالب پہلو رکھتا تھا، اس لیے مغربی اثرات کے ضمن میں تشکیک، تذبذب اور کش مکش کا پیدا ہونا لازمی تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ حالی کے مقدمے سے لے کر اب تک اردو دنیا اس کش مکش

سے پوری طرح نجات نہیں پا سکی۔ متعدد مفکرین اور مصلحین نے اردو اور مغربی علوم و افکار کے مابین رشتے کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے، مگر یہ کوشش منطقی صلابت رکھنے کے باوجود، اجتماعی سطح پر موجود تشکیک اور بدگمانیوں کے خاتمے میں کامیاب نہیں ہو سکی۔ اور جب سے تنقید بین العلومی تناظر سے منسلک ہوئی ہے، تنقید نے دیگر علوم، خصوصاً تاریخ اور سیاسیات سے رشتہ استوار کیا ہے، نیز پسِ نوآبادیاتی منہاج (ایڈورڈ سعید کے اثر سے بالخصوص) سامنے آیا ہے، مغربی تنقید کے ضمن میں بدگمانیوں میں شدّت پیدا ہوگئی ہے۔ عام طور پر سمجھا جانے لگا ہے کہ مغربی نظریاتِ نقد، نئے مغربی استعمار کے ایجنڈا کا حصہ ہی نہیں، اس ایجنڈے کی تکمیل کا آلہ بھی ہیں۔ اس بات کو عام کرنے میں اردو کے ترقی پسندوں کا بھی خاصا ہاتھ ہے، جو ہر غیر مارکسی مغربی فکر کو استعماری ہتھکنڈے کا نام دیتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ کو اردو تنقید کے اس بنیادی اور مستقل سوال کی اہمیت کا پوری طرح احساس ہے۔ اس سوال رمسئلے کے ضمن میں واضح موقف اختیار کیے بغیر بامعنی تنقید لکھنا مشکل ہے۔ نارنگ صاحب چونکہ اپنی تنقید میں تہذیبی عناصر کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں، اس لیے بھی وہ اس سوال کو نظر انداز نہیں کر سکتے تھے۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، ان کی تنقید میں فکری جہت وہاں پوری قوت سے نمودار ہوتی ہے، جہاں بنیادی اہمیت کا کوئی مسئلہ سامنے آتا ہے۔ اردو تنقید کا مغربی تنقید سے رشتہ کیا ہو، اپنی اصل میں ہر چند ثقافتی، تاریخی اور عمرانیاتی سوال ہے، مگر اپنے اظہار میں ایک عملی مسئلہ بھی ہے۔ نارنگ صاحب نے بھی اسے ایک عملی مسئلے کے طور پر لیا ہے۔ اور ایک مخصوص موقف اختیار کیا ہے۔ ان کے اپنے لفظوں میں دیکھیے:

> ''ہم مشرق کے باسی ہوں یا مغرب کے، اس دنیا کے بھی تو باسی ہیں۔ یہ کرہ ارض ایک ہے، سائنس ہو یا علوم کی روایت، کچھ دریافتیں، کچھ فکری پیش رفت اس نوعیت کی ہے کہ وہ کلی انسانی روایت کا حصہ بن جاتی ہے، اس سے ہم استفادہ کیوں نہ کریں؟''(6)

گویا ان کا ایقان ہے کہ علوم کی ایک روایت ایسی بھی ہے، جو مشرقی یا مغربی نہیں، انسانی روایت ہے۔ یعنی اپنی نوع میں ''لاثقافتی روایت'' ہے۔ کچھ علمی دریافتیں اپنے ثقافتی پس منظر سے بری طرح جڑی ہوتی ہیں، ان کے مطالب اور مقاصد، متعلقہ ثقافت کے تابع ہوتے ہیں۔ اس ثقافت سے باہر ان کے کسی مفہوم کو متعین کرنا محال ہوتا ہے۔ یہ دریافتیں مشرق اور مغرب، ہر دو جغرافیائی خطوں میں مل جاتی ہیں۔ یہ دریافتیں ثقافتی افتراق کو جنم دیتی ہیں، مگر انسانی اور لاثقافتی روایت انسانی اشتراک کا موجب ہوتی ہے۔ نارنگ صاحب نے مغرب سے استفادہ کرتے ہوئے اسی روایت کو ملحوظ رکھا ہے۔
سوال یہ کہ اس ''کلی انسانی روایت'' کے خدوخال کیا ہیں؟ کیا یہ واقعی موجود ہے یا محض ایک

مجرد تصور اور آرزومندانہ خواہش ہے؟.... مغرب میں روشن خیالی کے عہد میں یہ سمجھا گیا کہ تمام طبعی اور سماجی علوم کو یکساں اصولوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ یعنی طبعی اور سماجی سائنسوں کی روایت ایک ہے۔ ایک اعتبار سے یہ کلی انسانی روایت کا تصور تھا۔ مگر انیسویں صدی میں جرمن مفکروں (بالخصوص ولہلم ڈلتھے) نے اسے فریب نظر قرار دیا اور کہا کہ طبعی اور سماجی دنیائیں مختلف ہیں۔ طبعی دنیا کے اصول یکساں، مگر سماجی وانسانی دنیا میں انسانی ارادے کی کارفرمائی کی وجہ سے یکساں اصولوں کی کارفرمائی کا کوئی امکان نہیں۔ لہٰذا اس دنیا کی تفہیم کے وہ اصول نہیں ہو سکتے، جو مادی وطبعی دنیا کی تشریح کے لیے موزوں ہیں۔ اور چونکہ ہر انسانی سماج مختلف تاریخی وسماجی حالات سے دوچار ہوتا ہے، اس لیے ہر سماج کی تفہیم کے اصول بھی مختلف ہوں گے۔ بعد ازاں بشریاتی، ساختیاتی وثقافتی مطالعات نے بھی اسی نقطہ نظر کی تائید کی۔ اس تناظر میں یہ سوال اور بھی اہم ہو جاتا ہے کہ آخر وہ کون سی کلی انسانی روایت ہے؟ نارنگ صاحب نے اس سوال کو نظر انداز نہیں کیا ہے۔ وہ کلی انسانی روایت کو تمام دنیا کی واحد روایت نہیں کہتے بلکہ آفاقی و مقامی روایت یا رولاں رابرٹس کی اصطلاح میں Glocalization سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ اصطلاح دراصل Globalization کے مقابلے میں وضع کی گئی ہے اور اس سے مراد آفاقیت و مقامیت کا امتزاج لیا گیا ہے۔ نارنگ صاحب کا کہنا ہے کہ ''عالمی انسانی پیش رفت.... کسی ایک قوم، کسی ایک خطے کی جاگیر نہیں، جو ہم اس سے بدکیں، شرط البتہ یہ ہے کہ اس کا رد و قبول ہمارا رد و قبول ہو، اس کی افہام و تفہیم ہماری افہام و تفہیم ہو اور اس ہمارا اپنا یا ہماری روایت کا حصہ بننا ہمارے مزاج اور ہماری افتاد کی رو سے ہو۔ جو جتنا ہم آہنگ ہوگا یا ہو سکے گا، وہ ہمارا ہو جائے گا، باقی رد ہو جائے گا، یہ ثقافتی جدلیاتی عمل ہے اور اسی سے تشکیلِ نو ہوتی ہے۔''(7)

نارنگ صاحب نے جسے کلی انسانی روایت کہا ہے وہ آفاقیت نہیں، بلکہ آفاقیت اور مقامیت کا ایسا امتزاج ہے، جو مخصوص ثقافتی جدلیات سے رونما ہوتا ہے، مگر جس میں اولیت مقامیت کو ہوتی ہے۔ یعنی کسی فرد کے کہنے اور دعویٰ کرنے سے کوئی عالمی فکر ہمارے ثقافتی مزاج کا حصہ نہیں بن جاتی، بلکہ رفتہ رفتہ از خود، ثقافتی مزاج کی قبولیت، عدم قبولیت کے بعد وہ فکر ثقافت کا حصہ بنتی ہے۔ تاہم اس عمل میں دانشوروں کے فکری موقف کا اہم کردار بہرحال ہوتا ہے۔ اور یہ موقف دراصل ثقافتوں کے مشترک اور منفرد عناصر کے شعور ان کی آمیزش کے طریق کار سے عبارت ہوتا ہے۔ یوں بھی آفاقیت جدیدیت (ماڈرنیٹی) کا ایجنڈا تھا، اسے مغرب کے نوآبادیاتی نظام نے سیاسی مقاصد کے لیے استعمال کیا تھا۔ مغرب نے آفاقیت کو ایک مخصوص ثقافتی ماڈل کے مفہوم میں لیا تھا۔ ایک ثقافت (جو مغربی تھی) کو دوسری ثقافتوں کے لیے ماڈل قرار دیا تھا۔ اس میں اپنی ثقافتی برتری کا اثبات اور دوسری ثقافتوں کی

انفرادیت کا انکار موجود تھا۔ نارنگ صاحب اس ساری عالمی ثقافتی صورتِ حال کا گہرا علم رکھتے ہیں۔ اور مابعد جدیدیت نے جب جدیدیت کے اس آفاقی پراجیکٹ کا پردہ چاک کیا تو نارنگ صاحب نے جدیدیت کے رد ہو جانے کو اردو میں بہ طور موقف پیش کیا۔

گوپی چند نارنگ کی تنقید ایک طرف مستقل نوعیت کے تہذیبی مسایل سے تعرض کرتی ہے تو دوسری طرف ادب کے عصری سوالات کو بھی موضوع بناتی ہے۔ یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ نارنگ صاحب نے نہ صرف اردو ادب کے عصری سوالات کو مرتب اور واضح کیا، بلکہ ان کے ضمن میں ایک ایسا موقف بھی اختیار کیا، بعد ازاں جس نے اردو ادب میں ایک نئے ڈسکورس کی بنیاد رکھی۔ یہ آواں گارد کردار اردو کے بہت کم نقادوں کے حصے میں آیا ہے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ اس وقت اردو میں مابعد جدیدیت پر جو مباحث ہو رہے ہیں، ان کی بنیاد نارنگ صاحب نے رکھی ہے۔

سرسری نگاہ میں، نارنگ صاحب کے مابعد جدیدیت پر خیالات یک سر نئے لگتے ہیں، اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے معاصر اردو ادب کے ضمن میں ایک بالکل نیا اور انقلابی موقف اختیار کیا ہے، جو ان کے سابقہ موقف کی تکذیب کرتا ہے۔ لیکن جب ان کے خیالات کو ان کی تنقید بنیادی مدار کا سامنے رکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کے یہاں اپنی تکذیب نہیں، اپنے موقف کی توسیع کی اہتمام کیا گیا ہے۔ مثلاً وہ ادب کو آبِ رواں سمجھتے ہیں، جو ہر لحظہ تبدیل ہو رہا اور نئی سچائیوں کو قبول یا تخلیق کر رہا ہے۔ اگر ادب میں تبدیلی ہو رہی ہو تو اس ادب کے مبصر کو بھی اپنی پوزیشن بدل لینے میں تامل نہیں ہونا چاہیے۔ نارنگ صاحب کے معاصرین میں وزیر آغا نے نئے رجحانات کو خوش آمدید کہا ہے، مگر کئی دوسروں نے اپنی پرانی، اور نئے عہد میں غیر متعلق پوزیشن کو قایم رکھا ہے۔ نئی نسل کے ادب کو اگر کسی نے پوری سنجیدگی سے پڑھا، اس کی حسیت سے خود کو ہم آہنگ کیا اور ایک قائدانہ کردار ادا کیا ہے تو وہ نارنگ صاحب اور ان کے بعد وزیر آغا ہیں۔

یہ درست ہے کہ نارنگ صاحب نے اپنی پوزیشن تبدیل کی ہے، مگر یہ ان کی تنقید کی بنیادی جہت سے ہم آہنگ ہے۔ (اس کی وضاحت آگے آتی ہے) ان کا تازہ موقف یہ ہے کہ معاصر اردو ادب جس صورتِ حال کو پیش کر رہا ہے، وہ اپنی نوعیت میں مابعد جدید ہے۔ یعنی موجودہ ادب جدیدیت کے عہد کو عبور کر کے، مابعد جدید عہد میں داخل ہو چکا ہے۔ اس ضمن میں ان کے دلایل یہ ہیں۔

(1) مابعد جدیدیت ایک تاریخی دور ہے، جس میں دنیا داخل ہو چکی ہے، اردو زبان بھی اس سے باہر نہیں۔

(2) ہر چند مابعد جدیدیت، جدیدیت کی ضد نہیں، مگر اس کی حاوی ترجیحات، جدیدیت کی حاوی

ترجیحات سے الگ ہیں۔

(3) جدیدیت کی چار اہم شقیں تھیں، چاروں رد ہو چکی ہیں۔ اوّل یہ کہ فن کار کو اظہار کی پوری آزادی ہے؛ دوم یہ کہ ادب اظہارِ ذات ہے؛ سوم یہ کہ فن کی تعیینِ قدر فنی لوازمات کی بنیاد پر ہوگی؛ اور چہارم یہ کہ فن پارہ خود مختار و خود کفیل ہے۔

گویا نارنگ صاحب کا کہنا ہے کہ اردو ادب عالمی صورتِ حال سے الگ نہیں۔ یہ وہی بات ہے جسے وہ پہلے کلی انسانی روایت کہہ چکے ہیں۔ مگر وہ یہ بات فراموش نہیں کرتے کہ عالمی صورتِ حال سے اردو کا تعلق '' آفاقیت اور مقامیت کا امتزاج'' ہے۔ یعنی اردو کی نئی صورت حال عمومی بھی ہے اور خصوصی بھی۔ جدیدیت کی جن چار شقوں کا استرداد عالمی سطح پر ہوا ہے، اردو بھی ان میں شریک ہے، مگر اردو کی نئی صورتِ حال کے بعض عناصر ایسے بھی ہیں جو منفرد ہیں۔ نارنگ صاحب نے ان کی نشان دہی کی ہے۔ ان میں ایک یہ کہ اردو کے نئے لکھنے والوں کو اپنی نئی شناخت پر اصرار ہے۔ وہ ترقی پسندی اور جدیدیت سے ہٹ کر اپنی پہچان کروانا چاہتے ہیں۔ نارنگ صاحب کا خیال ہے کہ نئی پیڑھی کے لوگ جس ''طرزِ احساس'' کو پیش کرتے ہیں، وہ مابعد جدیدی ہے۔ اس ''طرزِ احساس'' کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ جڑوں پر اصرار کیا جا رہا ہے، گویا ذات کا اظہار کرنے کے بجائے اپنے ثقافتی وجود کو لکھا جا رہا ہے۔ دوسرا یہ کہ ان سماجی سروکاروں کو اہمیت دی جا رہی ہے، جنھیں جدیدیت نے اپنے وجودی ایجنڈے کی کی وجہ سے نظرانداز کیا تھا۔ نارنگ صاحب وضاحت کرتے ہیں کہ سماجی سروکاروں کی واپسی کا مطلب ترقی پسندی کا احیا نہیں ہے۔ اسی طرح افسانے میں بیانیے کی واپسی ہوئی ہے، جدید، علامتی افسانے نے جسے نظرانداز کیا تھا۔ یہ سارے شواہد، نارنگ صاحب کے خیال میں، اردو ادب میں نئی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ چونکہ ان شواہد اور مابعد جدیدیت کے تعقلات میں مماثلت ہے، اس لیے اس تبدیلی کو مابعد جدیدیت کا نام دینا مناسب ہے۔ نارنگ صاحب کی یہ ساری باتیں قبول نہیں کی گئیں۔ تاہم اس سے اختلاف نہیں کیا گیا کہ اردو ادب نئے عہد میں داخل ہو چکا ہے اور اسے نئی شناخت درکار ہے۔ یہ شناخت عالمی صورتِ حال کی نسبت سے ہو یا مقامی، کہ خود نارنگ صاحب کا یہ کہنا ہے کہ ہر تبدیلی یکتا ہوتی ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اردو ادب کی نئی صورتِ حال بھی نئی اور یکتا نہیں ہے؟

نارنگ صاحب کا یہ کہنا بھی ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت اس وقت داخل ہوئی، جب اردو میں نظریاتی خلا تھا۔ جدیدیت کی فکری توانائی دم توڑ چکی تھی، اس میں ذہن و شعور کو انگیز کرنے والی تازگی ختم ہو گئی تھی۔ مابعد جدیدیت اس نظریاتی خلا میں داخل ہوئی اور اسے پر کیا۔ اس رائے سے اختلاف کرنا ممکن نہیں کیونکہ اگر اردو میں نظریاتی خلا نہ ہوتا تو، مابعد جدیدیت کے مباحث میں اتنی دل چسپی ہوتی، نہ یہ واحد اہم ڈسکورس ہوتا۔ اس خلا کو نارنگ صاحب کی ژرف بین نگاہ نے دریافت کیا اور اسے پر کرنے کی مساعی کیں۔ ان مساعی کا سب سے اہم پہلو یہ کہ معاصر اردو ادب کی ثقافتی جہت کو اہمیت دی گئی ہے۔ اور

یہی جہت نارنگ صاحب کی تنقید کا اہم جہت بھی ہے۔
نارنگ صاحب نے مابعد جدید تھیوری پر تفصیلی اظہار خیال کرنے کے علاوہ، اس کا اطلاق بھی کیا ہے۔ یہاں ان کے صرف دو مقالات کا ذکر کیا جاتا ہے۔ پہلا مقالہ ہے: 'فیض کو کیسے نہ پڑھیں'۔ اس مقالے میں انھوں نے پسِ ساختیات کی نو مارکسی تھیوری کی روشنی میں فیض کی نظم 'دستِ تہ سنگ آمدہ' کا تجزیہ کیا ہے۔ نو مارکسی تھیوری کا انتخاب غالباً اس لیے کیا گیا ہے کہ فیض مارکسی آئیڈیالوجی کے علم بردار تھے۔ اس طرح غالباً متن کی مناسبت سے مطالعاتی تھیوری کا انتخاب کیا گیا ہے۔ یہ مقالہ صحیح معنوں میں مابعد جدید تنقید کا نمونہ ہے کہ اس میں، ایک تو متن کو Deconstruct کیا گیا ہے، سطح پر موجود معانی کی تہ میں دوسرے معانی کی جلوہ آرائی کی گئی ہے اور یہ دوسرے معانی بالائی معانی کو تہ و بالا کرتے ہیں۔ دوسرا متن کی Deconstruction با قاعدہ تھیوری کو سامنے رکھ کر کی گئی ہے۔ نیز متن کی ان کہی تک پہنچنے کی سعی مشکور کی گئی ہے۔ اور یہ دکھایا گیا ہے کہ متن کی معنی آفرینی میں ان کہی کا رول کتنا اہم اور بنیادی ہوتا ہے۔ اس مقالے میں نارنگ صاحب نے یہ واضح کیا ہے کہ کس طرح شاعر کے آئیڈیالوجیکل پراجیکٹ (کہی) کو اس کی جمالیاتی آئیڈیالوجی (ان کہی) تل پٹ کر دیتی ہے۔ فیض نے مشرقی جمالیات کو جذب کر رکھا تھا، اور ان کے لاشعور میں یہ اتری ہوئی تھی، مگر مارکسی آئیڈیالوجی کو فیض کے شعور نے اختیار کیا تھا۔ مشرقی جمالیات فیض کی شاعری میں رہ رہ کر چھاپہ مارتی ہے۔ اور ان کی شعوری آئیڈیالوجی پر حاوی ہو جاتی ہے۔ غور کیجیے: کیا نارنگ صاحب نے یہاں بھی اپنی تنقید کی تہذیبی جہت کو قائم نہیں رکھا؟ مشرقی جمالیات کو فیض کے یہاں حاوی ثابت کرنے کا مطلب، تخلیقی عمل میں تہذیبی عنصر کی کارفرمائی باور کرانا نہیں تو اور کیا ہے؟ تاہم یہاں تہذیب مابعد جدیدی مفہوم میں آئی ہے، جو دراصل تمام معمولات کی نقش گر ہے۔

تھیوری اور اس کے اطلاق کی قابلِ رشک مثال ان کا مقالہ 'کیا تنقید کی بدلتی ترجیحات اور رویے ہمیشہ نظریاتی اور اقداری نہیں ہوتے؟' ہے۔ اس مقالے میں نارنگ صاحب نے رومن جیکب سن کے ترسیلی ماڈل... مقرر، تقریر، طور اور سامع.... کی اساس پر تنقیدی ماڈل، جو مصنف، متن، تناظر اور قاری پر مشتمل ہے، پیش کیا ہے۔ اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ان میں سے کسی ایک عنصر کو اہمیت دیتی ہے۔ اور ''ترجیح دینے کا عمل خواہ کتنا خاموش اور غیر محسوس کیوں نہ ہو، اصلاً نظریاتی اور اقداری ہے۔'' اس اصول کی روشنی میں انھوں نے پوری اردو تنقید کو دیکھا اور اس کی تاریخ نئے زاویے سے رقم کی ہے۔ یہ مقالہ ہر چند مختصر ہے، مگر اردو تنقید کے بارے میں ہمیں نیا علم دیتا ہے۔ اردو تنقید کے بارے میں رائج تصورات کو Deconstruct کرتا ہے۔ اور یہ معمولی بات نہیں ہے۔
نارنگ صاحب کے خیال میں کوئی موقف معصوم نہیں ہے۔ معصوم کے لفظ نے کئی لوگوں کو غلط فہمی میں مبتلا کیا ہے۔ انھوں نے اس سے یہ مراد لیا ہے کہ نقاد معصوم نہیں ہوتا اور وہ دیانت داری سے کام نہیں لیتا۔

حالانکہ نارنگ صاحب یہ کہہ رہے ہیں کہ (مابعد جدیدیت کی رو سے) وہ اپنے تنقیدی عمل میں کوئی نہ کوئی پوزیشن اختیار کرنے پر مجبور ہے۔ یعنی ضروری نہیں کہ وہ کوئی شعوری آئیڈیالوجی رکھتا ہو، نارنگ صاحب اس بات کا بہ تکرار اظہار کرتے ہیں کہ آئیڈیالوجی زبان کے اندر لکھی ہوتی ہے، اس لیے آئیڈیالوجی سے کسی کو مفر نہیں ہے۔ چناں چہ کوئی نقاد جب بھی لکھے گا تو آئیڈیالوجی کو رو سے لکھے گا۔ تاہم یہ آئیڈیالوجی، ہر نقاد کے یہاں مختلف ہوگی۔ مثلاً حالی، آزاد، شبلی اور ان کے بعد عبدالحق، وحیدالدین سلیم، نیاز فتح پوری وغیرہ نے مصنف کو اہمیت دی۔ اور مصنف کو ترجیح دینا آئیڈیالوجیکل عمل تھا کہ دیگر عناصر، متن، قاری اور تناظر کو مصنف کے مقابلے میں غیر اہم سمجھا گیا۔ رومانویت نے بھی مصنف کو اہمیت دی۔ آگے ترقی پسندوں نے مصنف اور قاری پر تناظر کو ترجیح دی اور یہ عین ان کے آئیڈیالوجیکل پراجیکٹ کے مطابق تھا۔ جدیدیت نے متن اور ہیئت کو اہم گردانا اور اپنے تنقیدی مطالعات میں دیگر عناصر کو دبایا۔ اور مابعد جدیدیت میں قاری اور قرات کو اوّلیت دی جارہی ہے۔ اور نتیجتاً مصنف پس منظر میں چلا گیا ہے۔ اس سے مابعد جدیدیت کی آئیڈیالوجیکل جہت کا علم ہوتا ہے۔

یہ نتائج اردو تنقید کو ایک نئے تناظر میں تو پیش کرتے ہی ہیں، خود تنقیدی عمل پر بھی نئی روشنی ڈالتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ جب متعدد دستیاب تنقیدی زاویوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کیا جاتا اور اسے برتا جاتا ہے تو یہ نقاد کے یہاں قدری جہت کو ظاہر کرتا ہے۔ چونکہ ایک زاویہ متن کی مخصوص سطح کو منکشف کرتا ہے، اس لیے وہ زاویہ نقاد کے ترجیحی شعور کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ اس اعتبار سے تنقید ایک آئیڈیالوجیکل سرگرمی ہے۔ اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح مابعد جدیدیت نے یہ ثابت کیا ہے کہ فن کار کی آزادی ایک فریب ہے، وہ اپنے شعریاتی اور رسومیاتی منطقے کے اندر لکھنے کا پابند ہے، اسی طرح نقاد بھی حقیقی معنوں میں آزاد نہیں ہے۔ وہ تنقید کے دستیاب حربوں میں سے انتخاب کرنے (یا ایک سے زاید حربوں میں جوڑ بٹھا کر ایک امتزاجی رویّہ اختیار کرنے) پر مجبور ہے۔ نارنگ صاحب کا یہ نقطہ نظر ہمیں ایک اہم سوال سے بھی دوچار کرتا ہے کہ متن کا مطالعہ جب، مصنف، متن، تناظر میں سے کسی ایک یا دو کی رو سے کیا جاتا ہے تو یہ عمل متن (جسے مابعد جدیدیت کثیر المعانی کہتی ہے) کے حق میں کتنا صائب ہے؟ یعنی کیا آئیڈیالوجی ہمیں حقیقت کی اگر ایک جہت سے آشنا کرتی ہے تو کیا دیگر جہات سے لاعلم رکھنے یا انھیں دبانے کی مرتکب نہیں ہوتی؟ بہر کیف نارنگ صاحب نے اردو میں تنقید کا ایک نیا ماڈل متعارف کروایا ہے۔ اور نہ صرف اس ماڈل کو پوری نظری شرح وبسط سے پیش کیا ہے بلکہ اس کا اطلاق کر کے بھی دکھایا ہے۔ اردو تنقید میں یہ ایک غیر معمولی مثال ہے!!

وہاب اشرفی

گوپی چند نارنگ کی ساختیات شناسی

ہمیں یہ تسلیم کر لینے میں عار نہیں ہونا چاہیے کہ ساختیات اور اس کے متعلقات سے ہماری واقفیت زیادہ پرانی نہیں ہے، گزشتہ پانچ برس سے ان پر توجہ کی جانے لگی ہے اور یہ سچ ہے کہ ساختیات کے بارے میں جہاں تہاں جو تعارفی نوٹس قسم کی چیزیں سامنے آئیں وہ زیادہ تر گمراہ کن تھیں۔ اس کی وجہ محض یہ تھی کہ لوگ ساختیاتی مباحث سے کلی طور پر آگاہ نہیں تھے اور اس ڈسپلن کی تفہیم میں جس علمی پس منظر کی ضرورت تھی وہ متعلقہ لوگوں کو حاصل نہ تھا، میری مراد لسانیات سے ہے۔ دراصل ساختیات اور اس کے بعد کی ارتقائی اور انحرافی صورت سے رشتہ جوڑنے والے کسی نہ کسی طور پر لسانیات کا علم رکھنے والے ہی لوگ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جن لوگوں سے اس کا رشتہ نہیں تھا اور وہ ساختیات کی تفہیم کی طرف متوجہ ہوئے تو بری طرح ناکام ہوئے۔ دوسروں کے مقابلے میں گوپی چند نارنگ کا امتیاز یہی رہا ہے کہ ان کا لسانیاتی علم ان کی ہر قدم پر مدد کرتا رہا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ ساختیات اسکول کے سب سے اہم دیدہ ور نقاد کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئے۔ میرے خیال میں یہ بحث نہیں اُٹھانی چاہیے کہ سب سے پہلے ساختیات کی طرف کون متوجہ ہوا۔ اگر خون لگا کر شہیدوں میں نام گنوانے کی آرزو ہو تو تاریخ نارنگ سے آگے بھی جائے گی لیکن سچ یہ ہے کہ ان سے پہلے لکھنے والے تمام و کمال اپنے موضوع سے آگاہ نہ تھے، پھر ان کی تحریر برسبیل تذکرہ کے زمرے میں آتی ہے، گوپی چند نارنگ کا پہلا مضمون ''ساختیات اور ادبی تنقید'' ماہ نو، کے جون ۱۹۸۹ء کے شمارے میں شائع ہوا، پھر یہی مضمون، شعر و حکمت، حیدر آباد میں بھی اشاعت پذیر ہوا، دلچسپ بات یہ ہے کہ موصوف نے مضمون کے آغاز ہی میں کچھ ضروری باتیں رقم کر دی ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''زیرِ نظر مضمون میں اُردو میں ساختیات (STRU-
> CTURURALISM) کی نظریاتی بنیادوں سے پہلی بار باضابطہ بحث کی
> گئی ہے اور ساختیات اور ادبی تنقید کے رشتے پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے، اس سے

پہلے اُردو کے بعض رسائل و جرائد میں ساختیات کا ذکر آتا رہا ہے اور اکا دُکا
صحافیانہ مضامین بھی لکھے گئے ہیں لیکن یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہی
جاسکتی ہے کہ زیادہ تر لکھنے والوں نے ساختیات کی فکری بنیادوں کو سمجھے بغیر اس
کا ذکر کیا ہے اور ادھر اُدھر سے معلومات اخذ کر کے پورے مبحث پر حاوی
ہوئے بغیر ادھ کچرے طور پر ان کو پیش کر دیا ہے، اس طرح کے بیانات نہ
صرف ناسمجھی کی دین ہیں بلکہ شدید نوعیت کی غلط فہمی پھیلانے کا سبب بھی، اس
صورتِ حال میں عالم، عامی، صحافی، غیر صحافی سبھی شریک ہیں، ان میں سے
بعض حضرات مقتدر حیثیت رکھتے ہیں اور اپنے اپنے میدان میں ان کا کام
قابلِ قدر ہے اور پایۂ اعتبار رکھتا ہے لیکن ساختیات کے بارے میں ان کے
بیانات گمرہی پھیلانے کا سبب بنے ہیں............"

میں سمجھتا ہوں کہ اس بیان میں کوئی مبالغہ نہیں ہے، نارنگ نے متعلقہ تحریروں میں جو مثالیں
پیش کی ہیں ان سے تو وہی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے جو موصوف نے نکالا ہے۔ بہر طور اس مضمون کے تین
واضح حصے ہیں، پہلے حصے میں اس کی وضاحت کی گئی ہے کہ انسانی ذہن اعلام و اشیا اور ان کے روابط کو کس
طرح دیکھتا ہے، اور ساختیات اُن کی توجیہہ کس طرح کرتی ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے جیکب سن کے
تصوّرات پیش کر کے ان کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے مزید ساختیاتی فکر کے اساسی پہلو پر روشنی ڈالی ہے کہ
ادب مصنف کے تخلیقی ذہن کا کارنامہ نہیں یا ادب اظہار ذات نہیں، یا متن مصنف کے ذہن و شعور کا
زائیدہ نہیں یا ادب زندگی کی سچائیوں وغیرہ کا آئینہ نہیں۔ صاف یہ ہے کہ مصنف اپنا اظہار نہیں کرتا، کوئی
تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوتی بلکہ مصنف روایت کے سرچشموں سے فیضان حاصل کرتا ہے اور ثقافت اور
زبان کی لغت سے استفادہ کرتا ہے جو ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی موجود ہے۔ انھوں نے فریڈرک جیمسن
کے حوالے سے لکھا ہے کہ ساختیات واضح طور پر فکرِ انسانی کے اصل الاصول یا ذہن انسانی کی مستقل
ساختوں کی جستجو کرتی ہے۔ دوسرے حصے میں ساختیات کے حوالے سے SEMIOLOGY کی دقیق
بحثیں اُٹھائی گئی ہیں اور ساختیات اور لسانیات کے باہمی ربط کو واضح کیا گیا ہے۔ اس باب میں مختلف
مفکّرین کی آرا کی عقبی زمین کی تلاش کا بھی جوکھم سر کیا گیا ہے اور تیسرا حصہ سوسیئر کے بنیادی تصورات کی
تفہیم سے متعلق ہے۔ دراصل گوپی چند نارنگ پر یہ نکتہ عیاں ہے کہ سوسیئر کی ہی بنیاد پر بعض کی بعض
عمارتیں کھڑی کی گئی ہیں۔ انہیں ساختیات کے خاتمے سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ غالباً اسی قسم کی غلطی محمد علی
صدیقی سے ہوئی اور انھوں نے بلا تامل اس کا اظہار کر دیا کہ مغرب میں ساختیات رد ہو چکی، انہیں شاید

سوسیئر سے انحراف کرنے والوں کے سرسری مطالعے سے یہ مغالطہ ہوا اور نہ کوئی ذی ہوش تو ایسی بے تکی باتیں نہیں کرسکتا۔ بہر طور گوپی چند نارنگ نے اپنے پہلے ہی مضمون میں نہ صرف ساختیات کے پیچیدہ نظریے کو شرح وبسط سے واضح کرنے کی کوشش کی بلکہ اسی مضمون میں اس کی ارتقائی اور انحرافی صورتوں کے سلسلے میں بلیغ اشارے کردیے، اس مضمون کی اہمیت اس لیے ہے کہ اس میں پہلی بار اُردو میں نکتہ بہ نکتہ مرکزی نکات کو سمیٹ لینے کی کوشش کی گئی اور مطالعے کا اختصار نمبر وار پیش کردیا گیا۔ انھوں نے صرف اسی پر بس نہیں کیا بلکہ تمیں ایسی کتابوں کی فہرست پیش کی جو اس مضمون کا ماخذ تھیں۔ اس اہم مضمون کی صرف ایک بات مجھے کھٹکی وہ مفکرین کے مباحث سے نہیں بلکہ ان کی ترتیب سے متعلق ہے سوسیئر کا ذکر بہت بعد میں موصوف نے کیا، شروع تو یہیں سے کرنا چاہیے تھا، ممکن ہے لسانی گوشوں کو پہلے روشن کرنا مدعا رہا ہو۔ بہر حال مضمون خاصا نزاعی ثابت ہوا اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستان و پاکستان میں ساختیاتی ڈسکورس کا آغاز اسی سے ہوا۔ گویا یہ ایک SEMINAL - ESSAY تھا۔ پاکستان کے رسالے، صریر میں بحثیں شروع ہوگئیں۔ قمر جمیل کا دریافت، بھی ایسے مباحث میں پیش پیش رہنے لگا۔

ماہنامہ 'صریر' کے دوسرے شمارے ستمبر ۱۹۸۹ء میں 'ساختیات' کے عنوان سے گوپی چند نارنگ کا ایک طویل خط چھپا ہے، کہنے کو تو یہ خط ہے لیکن اس کی حیثیت بھی ایک مضمون کی ہے، اسے پہلے مضمون کا تتمہ سمجھا جاسکتا ہے، ادارے نے ایک نوٹ لگایا ہے، وہ یوں ہے:

''صریر'' کے دوسرے شمارے میں بادفروش، نے ادبی خبر و اعادہ کے موضوع پر جناب گوپی چند نارنگ کی پاکستان آمد اور اس سلسلے میں تقریبات پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا خط موصول ہوا ہے جو ڈاکٹر صاحب کی خواہش کے مطابق شائع کیا جا رہا ہے۔'' اس ضمن میں نارنگ نے معترضین کے ناگفتنی علم کا چند جملوں میں پول کھول دیا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کالم نگار نے خواہ مخواہ لسانیات اور ساختیات کے معاملے میں INFILTRATE کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس مضمون نما خط کا وصف یہ ہے کہ 'ساختیات' کی اصطلاحات LANGUE اور PAROLE کے بارے میں بادفروش کی مفہوم سازی کی اصلاح کردی گئی، اتنا ہی نہیں اس خط میں، ساختیات، کا مغز ہے یہ اور بات ہے کہ کسی کے رد میں ہے۔

بادفروش کی بروقت اصلاح کے بعد گوپی چند نارنگ نے یہ ضرور باور کیا کہ وہ ساختیات کے حوالے سے مزید صراحت، توضیح اور تعبیر کا بار اپنے سر لیں۔ چنانچہ فروری ۱۹۹۰ء میں 'صریر' ہی میں ان کا ایک معرکہ آرا مضمون'' کچھ ساختیات کے بارے میں'' شائع ہوا۔ یہ بھی ایک خط ہے، میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ نارنگ کا پہلا مضمون بنیادی پتھر تھا۔ اب جو عمارت تعمیر ہونی تھی اسی پر ہوسکتی تھی لیکن آسانی

سے کسی کے علمی پس منظر اور علمی کارکردگی کو تسلیم کرلینا بڑے حوصلے کی بات ہوتی ہے، اور یہ حوصلہ ہمارے معاصرین کو کم سے کم نصیب ہوا ہے۔ چنانچہ نارنگ کے متعلقہ مضمون کی پذیرائی تو دور کی بات تھی وہ لوگ بھی کیڑے نکالنے کے درپے ہوئے جن کا یہ علاقہ تھا ہی نہیں، اس مضمون میں (ہرچند کہ گوپی چند نارنگ اسے خط کہتے ہیں) محمد علی صدیقی، بادفروش، اور شہزاد منظر کے اعتراضات کا جواب دیا گیا ہے، لیکن جواب سے واضح نکات بن گئے ہیں اور ساختیاتی مباحث کی گرہ کشائی میں بے حد معاون ہیں۔ مثلاً محمد علی صدیقی کا یہ اعتراض ہے کہ ساختیات تو رد ہو چکی اور پس ساختیات والے خود یہ دعویٰ کرتے ہیں، نارنگ کا جواب ہے کہ ایک پیچیدہ صورتِ حال کو اس حد تک سادہ کر کے بیان کرنا گویا سچائی کو مسخ کرنا ہے۔ انھوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ بے شک پس ساختیات، ساختیات سے آگے کی چیز ہے لیکن یہی قولِ محال کی صورت ہے۔ چونکہ محمد علی صدیقی لسانیات سے واقف نہیں اس لیے اندازہ نہیں لگا سکے کہ رولاں بارتھ، لاکاں، فوکو، دریدا، جولیا کرسٹیوا، پال ڈی مان یا ایڈورڈ سعید سب کے سب سوسئیر کے تصورات سے خوشہ چینی کررہے ہیں۔ محمد علی صدیقی نے ادب کی خودمختاری کا بھی سوال اُٹھایا تھا اور اسے ساختیات کے سر تھوپنے کی کوشش کی تھی۔ نارنگ صاحب کا مسکت جواب ہے کہ خودمختاری کا دعویٰ نئی تنقید کرتی ہے نہ کہ ساختیات اور پس ساختیات۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو بارتھ اور دوسرے مفکرین کیسے اتنی شدت سے نئی تنقید پر وار کرتے۔ صدیقی نے ادب کے یک زمانی (SYNCHORONIC) مطالعے کی بھی بحث اُٹھائی تھی۔ نارنگ کا صحیح اصرار ہے کہ چونکہ وہ اسے نظریاتی تناظر سے الگ کر کے دیکھتے ہیں اسی لیے وہ اس قسم کی غلطی کے شکار ہوتے ہیں۔ اس باب میں موصوف نے آلیتھوسے کی کتابوں کے حوالے دیے ہیں جن کے مطالعے کے لیے معترض کو مائل کرنا چاہا ہے، اس خط میں گوپی چند نارنگ کو بار بار ساختیات اور اس کے متعلقات کے بنیادی تصورات کی طرف پلٹنا پڑا ہے، غایت صرف اتنی ہی ہے کہ معاملات صاف ہو جائیں، کہیں ژولیدگی اور پیچیدگی پیدا نہ ہو۔ دوسرے معترضین کا جواب بھی مدلل انداز سے دیا گیا ہے، میرے خیال میں جیسی صراحت، وضاحت اور تجزیاتی صورت اپنائی گئی ہے، اس سے معترضین کو چت کرنا منظور نہیں ہے بلکہ ایک ایسے علم کی باریکیوں سے روشناس کرنا ہے جن سے 'مقتدر' حضرات بھی واقف نہیں۔ میں اس خط کی دوسری باتوں سے صرفِ نظر کرتا ہوں۔ پھر بھی یہ کہوں گا کہ میرے پیشِ نظر وزیر آغا کے ''اعتراضات'' نہیں ہیں، نارنگ نے بھی ان کی تفصیل پیش نہیں کی ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے کچھ نکات کی وضاحت چاہی ہوگی، اس لیے کہ وزیر آغا اپنے انداز سے ساختیات و پس ساختیات کے مضمرات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کررہے ہیں، یہ بات اور ہے کہ نارنگ اس میدان میں ان سے بہت آگے ہیں۔ اس لیے بھی وہ اعتراضات کو اپنے اوپر حملہ تصور نہیں کرتے بلکہ

افہام وتفہیم کی ایک راہ تسلیم کرتے ہیں۔ ان کی غایت یہی ہے کہ جو شکوک پیدا ہو رہے ہیں ان کا ازالہ ہو جائے۔ یہ کام نارنگ کے علاوہ کوئی دوسرا نہیں کر رہا ہے۔ مثال کے طور پر یہ بات بھی شاید طنزاً کہی گئی کہ ساختیات بھلا زندگی کا کونسا مسئلہ طے کر رہی ہے۔ نارنگ صاحب یوں وضاحت کرتے ہیں:

''بھلا آرٹ ہی سے زندگی کا کونسا مسئلہ حل ہوتا ہے یا فلسفے کے اس دبستان یا اس دبستان سے کونسا مسئلہ ہوتا ہے، اس سوال سے کئی رُخ سے بات کی جا سکتی ہے لیکن یہ سوال FORMULATE ہی صحیح نہیں ہوا۔ سائنس داں کا کام دریافت کرنا ہے۔ فلسفی کا کام سوچنا ہے۔ اطلاقی نوعیت الگ مسئلہ ہے۔ فکر انسانی اس سان کی طرح ہے جس سے چھری پر دھار رکھی جاتی ہے حالانکہ اس میں کاٹنے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ مختصر یہ کہ ساختیات اور پس ساختیات دانشِ حاضر کا اگلا قدم ہے، اس کے بارے میں معلومات ضروری ہیں''۔

دراصل ہماری زندگی میں افادیت کی طلب میں اتنی بے صبری ہے کہ ہم ہر لمحہ دانشورانہ اور فلسفیانہ مباحث کو میزان پر تولنے کے عادی ہو چکے ہیں، سامنے کی بات ہے کہ غزل، افسانہ، ناول داستان وغیرہ زندگی کے مسائل کے حل کا آلہ تو نہیں جب کہ ایک زمانے سے ہم ان کی اپنی ABSTRACT خصوصیات سے سرشاری حاصل کرتے رہے ہیں، مختلف تنقیدی دبستانوں کو انگیز کرتے رہے ہیں تو پھر ساختیات، پس ساختیات یا ردِ تشکیل کو یکبارگی افادی مسائل کے حل کی طرف کیوں لے جانا چاہتے ہیں، گوپی چند نارنگ کے دلائل وزنی ہیں اور انہیں رد کرنا یقیناً فعل عبث ہوگا۔

اب گوپی چند نارنگ اپنی بحث کو وسعت دیتے ہیں اور کمال اختصار، جامعیت اور دیدہ وری سے ایک مشکل مباحث، مارکسیت ساختیات اور پس ساختیات کے بنیادی تصورات کو احاطۂ تحریر میں لینے کی سعی مشکور کرتے ہیں، اس سلسلے میں ممتاز مارکسی مفکر لوئی آلتھیوسے کے نظریات بڑی اہمیت رکھتے ہیں جن سے مارکسی عقبی زمین میں آئیڈیولوجی آرٹ اور سائنس کے نئے مضمرات سامنے آتے ہیں۔ موصوف کا یہ مضمون 'فکر ونظر' علی گڑھ کے جون ۱۹۹۰ء کے شمارے میں شائع ہوا اور اسی ماہ، صریر، کراچی میں بھی۔ بہر طور ان کے اس مضمون سے مارکسی تنقید کی نئی جہت کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ دراصل مغرب میں مارکسی ادب کے کئی موڑ آئے، فارملزم سے ساختیات اور پس ساختیات تک فکر ونظر کی تبدیلی ایک نئی دنیا آباد کر دیتی ہے لیکن ہمارے یہاں مارکسی تنقید قدیم روش پر چلتی رہی۔ گوپی چند نارنگ نے شاید پہلی بار مارکسی تنقید کے نئے آفاق کی طرف ہمارے ذہن کو موڑنا چاہا ہے۔ چنانچہ ان کے مباحث

میں لوئی آلتھیو سے، گولڈ مان، ماشیرے، رولاں بارتھ ایگلٹن، اور فریڈرک جیمسن کی نگارشات پر تنقیدی نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس مضمون کے تین حصے ہیں، پہلے حصے میں زیادہ تر گفتگو گولڈ مان کی کاوشوں سے کی گئی ہے، اس کا احساس دلایا گیا ہے کہ وہ پہلا نقاد ہے جس کی فکری رویے میں مارکسیت اور ساختیات کا اشتراک نظر آتا ہے۔ دیکھیے نارنگ اس کلیدی نکتے کو کس طرح بیان کرتے ہیں:

''لوسین گولڈ مان وہ پہلا مارکسی نقاد ہے جس کے فکری رویے میں مارکسیت اور ساختیات کا اشتراک نظر آتا ہے، گولڈ مان نے اس خیال کو مسترد کر دیا کہ متن انفرادی جینیس کی تخلیق ہوتا ہے اور یہ نظریہ پیش کیا کہ متن بین انفرادی ذہنی ساختوں، (TRANSINDIVIDUAL MENTAL STRUCTURES) سے پیدا ہوتا ہے جو اصلاً کسی سماجی گروہ یا طبقے کی پروردہ ہوتی ہے یہ ذہنی ساختیں یا نظریہ ہائے حیات (WORLD VIEWS) برابر بدلتے اور زائل ہوتے رہتے ہیں، کیونکہ مختلف سماجی طبقے بدلتی ہوئی حقیقت کے پیش نظر دنیا کے تبدیل ہوتے ہوئے امیج سے مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں، سماجی عالموں کے شعور میں بالعموم یہ تبدیلیاں پوری طرح منعکس نہیں ہوئیں یا پوری طرح صورت پذیر نہیں ہو پاتیں، لیکن بڑے شعرا اور ادیب ان تغیر آشنا ذہنی ساختوں کی صورت گری کرتے ہیں اور ان کو اپنے ادب میں واضح روشن اور مربوط فارم میں پیش کرتے ہیں''۔

ڈاکٹر نارنگ نے گولڈ مان کی کتاب THE HIDDEN GOD اور TOWARDS A SOCIOLOGY OF THE NOVEL کا بطور خاص صرف ذکر ہی نہیں کیا بلکہ ان دقیق معنویات پر بھی توجہ کی ہے جن سے گولڈ مان کا ساختیات سے رشتہ واضح ہو جاتا ہے۔ اور اس کے نقطۂ نظر کے بنیادی پہلوؤں سے آگاہی ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ ماشیرے کی تصنیف A THEORY OF LITERARY PRODUCTION کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس کتاب میں متعدد ایسے نکات ملتے ہیں جن کی بنا پر اسے رولاں بارتھ خصوصاً s/z کے رولاں بارتھ کا پیش رو کہا جا سکتا ہے، پھر نارنگ بڑی جانفشانی، محنت اور علمی تبحر سے وہ نکات پیش کرتے ہیں جو ماشیرے کی کتاب کو کلاسیکی ٹکسٹ کا درجہ دینے میں معاون ہوئے ہیں اور جن سے رولاں بارتھ آلتھیو سے اور ایگلٹن بھی متاثر ہوئے۔ نارنگ کی بحث صاف اور منطقی ہے۔ لہٰذا ان نکات کو قبول کر لینے میں کوئی ذہنی الجھن نہیں ہوتی۔ یہاں مضمون کا پہلا حصہ ختم ہو جاتا ہے۔ دوسرے حصے میں لوئی آلتھیو سے پر قدرے تفصیلی نگاہ ڈالی جاتی ہے۔ اور اس کے مقابلے IDEOLOGY

AND IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES کے حوالے سے آئیڈیولوجی اور آرٹ کے رشتے سے اس کے خیالات کو واضح کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔ اس کی مختلف نگارشات کے مباحث کو اختصار کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے اور کوشش کی ہے کہ التھیو سے، مارکسیت اور ساختیات کے اہم نکات گرفت میں آ جائیں۔ آلتھیو سے پر جیسی باریک بینی سے گفتگو کی گئی ہے اس سے اس حصے کو ایک واضح مقالے کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ یہی صورت تیسرے حصے کی ہے جس میں ایگلٹن اور جیمسن زیر بحث آئے ہیں۔ ایگلٹن کی کتابوں مثلاً CRITICISM AND IDEOLOGY WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM اور CULTURE AND SOCIETY کے محتویات کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ نارنگ ایگلٹن کی اہمیت نہ صرف تسلیم کرتے ہیں بلکہ اپنے پڑھنے والوں کو اپنے ذہنی سفر میں شریک کر لیتے ہیں اور بڑے اطمینان سے ایگلٹن کے کارناموں سے واقف ہو جاتے ہیں، پھر وہ جیمسن کی کتابوں THE PRISON-HOUSE OF LANGUAGE MARXISM AND FORM اور THE POLITICAL UNCONSCIOUSNESS پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہیں اور اس مفکر نقاد کے بنیادی تصورات کو احاطۂ تحریر میں لے لیتے ہیں۔ مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات پر یہ اردو میں پہلا اور اب تک غالباً آخری مقالہ ہے، ویسے شاید طوالت مانع تھی ورنہ اس گرانقدر مقالے میں میخائل باختن کی کتابیں MARIXM AND FORMAL METHOD IN LITERARY SCHOLARSHIP, PHILOSOPHY OF LANGUAGE RABELAIS AND HIS WORLD, PROBLEMS IN DOSTOEVSKY'S POETICS پہلی دو کتابیں بعض مصلحتوں کی وجہ سے باختن کے نام نہیں چھپیں، تیسری اور چوتھی کتابیں ایک ہیں، باختن نے نظرِ ثانی اس طرح کی کہ وہ اس کا الگ نام رکھنے پر مجبور ہوگیا، مشل فوکو MICHEL FOUCAULT کی کتابیں MADNESS AND CIVILIZATION اور THE ORDER OF THINGS, THE ARCHAEOLOGY OF KNOWLEDGE, DISCIPLINE AND PUNISHMENT جولیا کرسیٹوا کی مشہور کتاب THE ETHICS OF LINGUISTICS اور کئی دوسروں کا بھی نام آنا چاہیے۔ ظاہر ہے ایک مقالے میں تمام لوگوں کی سمائی تو ممکن بھی نہیں ہے۔ دراصل مجھے اس کا احساس ہے کہ گوپی چند نارنگ کی نگاہ ان ہی لوگوں پر نہیں بلکہ ایڈورڈ سعید، کیتھرائن بلسے، جولیا کرسیٹوا، مشل اور کالن مابکے پر بھی ہوگی، مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث میں خود نارنگ نے الگ الگ دوسرے مضامین میں ان پر نگاہ ڈالی ہے۔ پھر بھی ان کا ذکر اس اختصاصی مقالے میں ہونا چاہیے تھا اس لیے اس کی حیثیت از خود تاریخی ہو جاتی ہے۔

میں یہاں اس کی وضاحت کرتا چلوں کہ گوپی چند نارنگ ہی کی طرح آلتھیو سے، ماشیرے اور ٹیری ایگلٹن ہی کو اس زمرے میں رکھتے ہیں ہاں ان کے یہاں ایک نام اور بھی تھا وہ E. BALIBAR کا ہے وہ بھی اس لیے کہ LITERATURE AS ANIDEOL OGICAL FORM میں شریک مصنف کی حیثیت سے وہ ماشیرے کے ساتھ ہے۔ اس رخ کو اپنانے والوں میں فلپ رائس اور پیٹرک واؤ جیسے افراد ہیں جبکہ ڈیوڈلاج اپنا دامن کشادہ کر دیتا ہے اور ان تمام افراد کو زیرِ بحث لاتا ہے جن کا میں نے ذکر کیا۔ بہر حال متذکرہ مضمون گوپی چند نارنگ کے تنوع کا بھی اظہار کر رہا ہے۔ اور نئی تھیوری سے ان کے شغف پر بھی دال ہے۔ یہاں اس امر کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ۱۹۹۰ء کے اگست میں نارنگ (روسی ہیئت پسندی) پر ایک طویل مضمون گیارہ بنیادی مآخذ کے حوالے سے قلمبند کر چکے تھے جس میں دوسرے لوگوں کے علاوہ باختن اسکول پر تجزیاتی نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس سے مجھے احساس ہوتا ہے کہ نارنگ جو خاصے SELECTIVE ہیں اس کی وجہ موجود ہے متعلقہ مضمون کا آخری پیراگراف ہے۔

> ''اوپر کی بحث سے ظاہر ہے کہ پہلے دور کے شکلووسکی، توماشیوسکی اور آیخن بام کی خالص ہیئت پسندی سے دوسرے دور کے باختن اسکول، جیکب سن، تینانوف تھیسس اور مکاروسکی متحرک نظریات تک ایک طویل فکری سفر ہے۔ بعد کی مارکسی تنقید بلاشبہ ان لوگوں سے مختلف تھی کیونکہ اس نے ادب کو یکسر سماج کے تابع کر دیا، تاہم ادبی تنقید کے ان پیش رؤوں کی فکری تخم ریزی ضائع نہیں گئی کیونکہ جیسا کہ وضاحت کی گئی ہے اول تو آگے چل کر ساختیاتی فکر پر اس کا اثر پڑا دوسری لوسین گولڈمان اور آلتھیوسے جیسے بہت سے مارکسی مفکرین ایسے بھی ہیں جو ہیئت پسندی کے اتنے مخالف نہیں جتنا بالعموم سمجھا جاتا ہے''۔

میں نے ابھی ابھی گوپی چند نارنگ کے تاریخ ساز ادبی کارنامے کی طرف توجہ دلائی ہے، یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اب ان کا موقف یہ ٹھہرا کہ وہ نظریہ سازوں پر مستقل مضامین لکھیں۔ بعض پر ان کے تفصیلی جائزہ کا ذکر آگے آچکا۔ رولاں بارتھ کا ذکر بار بار آیا ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ اس پر تفصیلی تنقیدی نظر ڈالی جائے اور جب یہ کام موصوف نے انجام دیا تو فوراً ان کی پذیرائی ہوئی 'پس ساختیات کا پیش رو رولاں بارتھ، ان کا مشہور مضمون ہے سب سے پہلے یہ 'آج کل' جنوری ۱۹۹۰ء میں چھپا، صریر، کراچی اور نقوش، لاہور میں نقل ہوا۔ اردو میں بارتھ پر یہ پہلا تفصیلی تدلیلی اور تنقیدی مضمون ہے اور بارتھ کے گوناگوں پہلوؤں پر محیط اس کے افکار کو سمیٹ لیتا ہے واضح ہو کہ رولاں بارتھ کی دنیا بہت وسیع ہے اور اس کی انحرافی اور ارتقائی صورت بڑی پیچیدہ اور پُر اسرار رہی ہے، ساختیاتی بصیرت رکھنے والوں میں اس کا بڑا محترم اور افضل مقام ہے اس پر کچھ لکھنا تلوار کی دھار پر چلنا تھا۔ یہ ہفت خواں بھی

گوپی چند نارنگ نے بطریق احسن طے کیا ہے۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ DEVOTION اپنا انعام رکھتی ہے اور رہنما اور منزل دونوں ہی بن جاتی ہے۔ یہ کچھ نارنگ کی ساتھ بھی ہوا۔ انھوں نے ساختیات پس ساختیات، ردتشکیل وغیرہ کی موشگافیوں کی تہوں میں اترنے کا فیصلہ کرلیا ہے۔ اس کا ایک ثبوت مضمون 'رولاں بارتھ' بھی ہے۔ اس میں کمال یہ ہوا کہ پیچیدہ اور مشکل مضمرات سہل بنا کر پیش کیے گئے ہیں۔ اس طرح کہ کوئی نکتہ غیر واضح اور مبہم نہیں رہتا۔ اس مضمون کی ترتیب میں بارہ اہم مصادر سے مدد لی گئی ہے، نتیجہ میں اس کے ابتدائی دور سے لے کر آخری عہد تک کے فتوحات کا علم ہو جاتا ہے، پورے مضمون سے چند کلمات مشتے نمونہ از خروارے کے طور پر پیش کرتا ہوں۔

ا۔ رولاں بارتھ اپنے ابتدائی دور میں..........سارتر سے بے حد متاثر تھا........ لازمیت اور بورژوا ثری مخالفت میں بارتھ ایک اعتبار سے سارتر سے بھی آگے نکل گیا۔

۲۔ رولاں بارتھ ہر اس چیز کا حامی تھا جو کثیر اور مرکز گریز CENTRIFUGAL ہو اور ہر اس چیز کا مخالف تھا جو مائل بہ مرکز CENTRIPETAL یا واحد ہو۔

۳۔ جس طرح ثقافت میں DOXA ہوتا ہے۔ ادب میں بھی DOXA ہوتا ہے جس کو رد کرنا ضروری ہے، چنانچہ ادب کے مقلدانہ تصور پر بھی رولاں بارتھ نے کاری ضرب لگائی۔

۴۔ بارتھ کبھی کمیونسٹ نہیں رہا لیکن ادب کی تاریخیت کے بارے میں اس کا نظریہ مارکسی نہ سہی تو نو مارکسی ضرور ہے۔

۵۔ اس نے (بارتھ نے) اپنے عہد کی ادبی تاریخوں کو ناموں اور سنین کا بے جان پشتارہ قرار دیا جن میں بقول اس کے ادب اور سماج کی معنیٰ خیز جدلیاتی روح مفقود ہے۔

۶۔ اس نے اپنی اوّلین کتاب WRITING DEGREE ZERO میں دکھانے کی کوشش کی کہ مارکسی نقطۂ نظر سے فرانسیسی ادب کی تاریخ کس طرح لکھی جا سکتی ہے۔

۷۔ بارتھ قاری کو متن کی معنیٰ خیزی کے عمل میں.........آزادانہ شرکت کی پر جوش اور نشاط انگیز دعوت دیتا ہے۔

۸۔ S/Z میں بارتھ نے بالزک کے نسبتاً غیر معروف ناولٹ SARASINE

کو موضوع بنا کر ادبی تجزیے اور متن کی قرأت کا نیا بصیرت افروز نظریہ پیش کیا......... بارتھ بالزک کے سارا زین کو ۵۶۱ قرأتی اجزا LEXIAS میں تقسیم کرتا ہے....... اس کے علاوہ ان کو باری باری پانچ کوڈ کی چھلنی (G R I D) سے گزارتا ہے۔ یہ پانچ کوڈ ہیں تشریحی (HERMENAUTIC) معنیاتی (SEMIC) علامتی (SYMBOLIC)، عملی (PROAIRETIC) اور ثقافتی (CULTURAL)۔

۹۔ رولاں بارتھ کے پہلے دور میں سیمیا لوجی (نظام نشانیات) پر زور تھا، دوسرے دور میں وہ سیمیالوجی سے رفتہ رفتہ ادب کی طرف گیا۔

۱۰۔ ساختیاتی لسانیات کی رو سے بارتھ کا ایک مشہور قول ہے:

"LANGUAGE SPEAKS NOT MAN"

۱۱۔ رولاں بارتھ امریکا کی 'نئی تنقید' کے سخت خلاف تھا۔ 'نئی تنقید' پر سب سے شدید اور فلسفیانہ طور پر مضبوط وار بارتھ ہی نے کیا۔

۱۲۔ نقاد عملی طور پر معنیٰ کی تعمیر کرتا ہے وہ فن پارے کو موجود بناتا ہے۔

۱۳......... متن (بارتھ کے خیال میں) معنیٰ نما کی آتش بازی ہے۔

یہ پارۂ زبان ہے جو ساخت رکھتا ہے لیکن بغیر مرکز کے جس کا کوئی اختتام نہیں۔

ان نکات پر گوپی چند نارنگ نے بھرپور بحثیں کی ہیں اس طرح کہ رولاں بارتھ کے خیالات ایک عام قاری کے لیے بھی قابلِ تفہیم ہو جاتے ہیں اور وہ گلہ جاتا رہتا ہے کہ ان مفکّروں کی کوئی بات سمجھ ہی میں نہیں آتی۔

رولاں بارتھ کے تصورات کے بارے میں گوپی چند نارنگ کی ایک اور وضاحت شب خون مئی رجون، جولائی ۱۹۹۱ء میں 'بارتھ نے کیا کہا تھا؟' کے عنوان سے شائع ہوئی، اس ضمن میں ادارۂ شب خون کا نوٹ نقل کر دینا کافی ہوگا۔

''صریر' کراچی کے مدیر جناب فہیم اعظمی کے استفسار پر گوپی چند نارنگ وزیر آغا اور شمس الرحمٰن فاروقی نے بارتھ کے دو اقوال پر اظہار خیال کیا تھا، شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات ہم شمارہ نمبر ۱۶۱ میں پیش کر چکے ہیں۔ اب ہمیں گوپی چند نارنگ کے خیالات کو پیش کرنے کی مسرّت حاصل ہو رہی ہے،

ارباب علم دیکھیں گے کہ جناب نارنگ نے دونوں معاملوں خاص کر'تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں' کو کس خوبی سے سلجھایا ہے۔ اور خود ہائیڈگر کا براہ راست قول بھی پیش کر دیا ہے تاکہ کسی کو شک کی گنجائش نہ رہ جائے۔

میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ کسی اسکول کے اساسی افکار کو پیش کرنے میں بڑی دیدہ ریزی اور مطالعے کی وسعت کی ضرورت ہوتی ہے۔ خصوصاً اس وقت جب اس اسکول کے خدوخال نمایاں نہیں ہوئے ہوں، چونکہ ساختیات اور متعلقات ساختیات کے نقوش اُردو والوں کے لیے ہنوز دھندلے تھے، ضرورت تھی کہ کوئی ہوش مند پوری سوجھ بوجھ کے ساتھ انہیں ابھارنے کا فریضہ انجام دے۔ قرعۂ فال گوپی چند نارنگ کے نام نکلا۔ سو یہ فریضہ انہیں انجام دینا ہی تھا۔ ایسی پیش رفت کے بعد ضرورت تھی کہ ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل کے ارتقائی اور انحرافی سفر میں جو موڑ آتے ہیں اور متعلقہ شعریات کی جو کیفیت رہتی ہے اس کا بھی احاطہ کیا جائے۔ اس باب میں، میں نارنگ کے دو بے حد اہم مضامین کی طرف راغب کرنا چاہتا ہوں، میری مراد 'شعریات اور ساختیات، مطبوعہ دریافت کراچی جولائی راگست ۱۹۹۱ء اور 'فکشن کی شعریات اور ساختیات' مطبوعہ کتاب نما جنوری ۱۹۹۱ء سے ہے۔ یہ دونوں ہی مضامین ساختیات کے حوالے سے متعلقہ شعریات کی تفہیم کے لیے بہترین تدلیلی، توضیحی، منطقی اور عملی منظرنامہ پیش کرتے ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کی طرف بار بار رجوع کیا جائے۔ میرے خیال میں اگر گوپی چند نارنگ ایسے مضامین نہیں لکھتے تو فیض کی نظم کی پس ساختیاتی تنقید ان کے بس کی بات نہیں ہوتی، مطالعہ کیجیے ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں۔ ایک پس ساختیاتی مطالعہ'' مطبوعہ سوغات ستمبر ۱۹۹۱ء۔ یہ مضمون اس قدر اوریجنل اور صدمہ پہنچانے والا ہے کہ DOXA کا شکار بہت سوں کی سمجھ میں نہیں آیا اور وہ بہکی بہکی باتیں کرنے لگے۔ اس ضمن میں میرا ایک ذاتی خیال ہے جس پر میں اپنے پڑھنے والوں کی رائے جاننا چاہوں گا، کیا ایسا نہیں ہے کہ گوپی چند نارنگ نے ایسی عملی تنقید کا سلسلہ راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کے تجزیے اور 'سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ' سے ہی شروع کر دیا تھا۔ ہوتا یہ ہے کہ جب ذہن ایک خاص نہج پر کام کرنا شروع کر دیتا ہے تو پھر اس کا عمل پُراسرار طریقے پر بہت پہلے سے شروع ہو چکا ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل پر گوپی چند نارنگ کے مضامین ان مکاتب فکر کے اساسی پہلوؤں پر نہ صرف محیط ہیں بلکہ تنقیدی مطالعے کا ایک متنوع منظرنامہ پیش کرتے ہیں۔ اُردو کی دنیا میں چاہے متعلقہ تصورات جو بھی موڑ لیں گوپی چند نارنگ کا تاریخ ساز کام ہمیشہ یاد رکھا جائے گا اور اُردو میں ان افکار تازہ کے بنیاد گزاروں میں ان کی جگہ سرفہرست ہوگی۔

☆☆☆

Regd.No45755/85

Registered with the Registrar of Newspapers in India

اردو کا واحد حوالہ جاتی مجلہ

ALAMI URDU ADAB عالمی اردو ادب

(The only reference journal in Urdu)

February 2008 فروری ۲۰۰۸ء

Gopi Chand Narang Number گوپی چند نارنگ نمبر

Price:(inland)Rs.300/- (Foreign) US Dollars 20/

Place of printing Sanjeev Offset, Krishan Nagar,Delhi 110051

Statement about ownership and other particulars about.Form

(As required by rules of Registrar 'Act)

ملکیت فارم نمبر ۴

رجسٹریشن آف نیوز پیپرز ایکٹ کے مطابق بیان

بابت ملکیت و دیگر تفصیلات

Place of publication: F-14/21(D) Krishan Nagar Delhi-110051

Alami Urdu Adab ۱۔ عالمی اردو ادب

F-14/21(D) Krishan Nagar Delhi-110051

۲۔ مقام اشاعت: ایف ۱۴/۲۱ (ڈی) کرشن نگر دہلی۔۱۱۰۰۵۱

3,Duration: Half yearly

۳۔ وقفہ اشاعت: ششماہی

Printer, publisher & editor:Nand Kishore Vikram

F-14/21(D) Krishan Nagar, Delhi.110051

۴،۵،۶۔ پرنٹر، پبلشر، ایڈیٹر: نند کشور وکرم

7.Nationality: Indian

۷۔ قومیت: ہندوستانی

8.Address: F-14/21(D) Krishan Nagar, Delhi-51

۸۔ پتہ: ایف ۱۴/۲۱ (ڈی) کرشن نگر دہلی۔۱۱۰۰۵۱

I Nand Kishore Vikram hereby declare that the particulars given above are true to the best of my knowledge and belief.

میں اقرار کرتا ہوں کہ مندرجہ اندراجات درست اور صحیح ہیں:

Nand Kishore Vikram(Publisher)

نند کشور وکرم (پبلشر)

طابع و ناشر نند کشور وکرم نے سنجیو آفسیٹ پرنٹرز سے چھپوا کر ایف ۱۴/۲۱ (ڈی) کرشن نگر دہلی۔۱۱۰۰۵۱ سے شائع کیا۔

Regd. No. : 45/55/85

Alami Urdu Adab

Vol. 25 Feb. 2008 Rs. 300/-